

Memoria de un proyecto

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento y el trabajo que acredita a su autor.

© **Juan Manuel Mendoza**

© Textos: el autor y referencias cuando corresponda

© Imágenes: el autor e indicado en crédito de cada una cuando corresponda

La imagen de la portada corresponde a un boceto realizado por el autor durante el proceso de la investigación.

Edición
Marzo de 2018



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
El comendador 1916, Providencia.
Santiago de Chile

Memoria de un proyecto

Restitución del proceso proyectual de la casa Kavac a partir de los dibujos del arquitecto Walter J. Alcock, Caracas 1986-1988.

Tesis presentada a la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magíster en Arquitectura

Autor Juan Manuel Mendoza
Profesor Guía German Hidalgo

Agradecimientos

Dedico esta investigación a mis padres, hermanos y amigos.

Agradezco a Walter Jammes Alcock "Jimmy" por haber confiado desde el primer día en mis ideas, también por haberme cedido muy gentilmente material inédito e íntimo de su práctica profesional; también estoy profundamente honrado de la eterna disposición de Alcock a compartir conmigo sus ideas sobre la arquitectura y el trópico. Gracias igualmente a mi tutor, German Hidalgo por su apoyo, guía y sabios consejos a través de las reiteradas y fructíferas conversaciones sostenidas a lo largo de todo este maravilloso proceso culminado, diálogos que progresivamente forjaron el temple de las ideas que hoy estructuran la memoria de este proyecto de investigación. Especial agradecimiento a la mujer que a diario me acompaña en el devenir de la vida. Alessandra Caputo, para ti mi perpetua gratitud por todos aquellos momentos en los que supiste escuchar y corregirme. Este gran esfuerzo también es el tuyo.

A mi Alma Mater, la Universidad Central de Venezuela, por haberme formado como arquitecto y en particular al profesor Gianni Napolitano por haber propiciado el primer encuentro con "Jimmy". También agradezco a la profesora María Elena Hernández su presencia y guía en los primeros pasos de todo este proceso iniciado en Venezuela. A mi segunda casa de estudio, la Pontificia Universidad Católica de Chile por permitirme continuar con mi proceso de formación académica.

Agradezco a los fotógrafos que capturaron magníficamente los dibujos y planos utilizados como parte de las evidencias, ellos son: Julio Mesa e Isabela Romero. Sin su valioso aporte gran parte de esta investigación no se hubiese podido realizar.

Finalmente, mi reconocimiento a la seriedad y el compromiso demostrado por todos los miembros de las comisiones que evaluaron esta investigación durante mi estancia en el Magíster de Arquitectura. Ellos son los siguientes: Gonzalo Carrasco, Wren Strabucchi, Marcelo Sarovic, Umberto Bonomo, Alberto Sato y finalmente José Rosas Vera.

Resumen

La siguiente investigación centra su estudio en los dibujos del proyecto de arquitectura para la casa Kavac (1986-1988) del arquitecto venezolano, premio nacional de arquitectura (1992), **Walter James Alcock**. Se busca en primera instancia ordenar los dibujos y analizarlos, con el fin de restituir el proceso proyectual de la casa y reconocer así las ideas matrices que lo sustentan. Por ello, partimos esta investigación con el proceso de documentación, catalogación y análisis de los dibujos de ideación, para estructurar a partir de ellos lo que hemos denominado **la memoria de un proyecto**. En efecto, esta tesis se funda en la comprensión del dibujo arquitectónico como una herramienta de formalización disciplinar, cuyo accionar está determinado por el surgimiento de una idea y su desarrollo a través de un conjunto de dibujos que constituyen lo que se conoce como proyecto de arquitectura. La existencia de una serie de dibujos iniciales de la casa Kavac, realizada en un momento crucial de la carrera de Alcock, se presenta como una oportunidad singular, que nos lleva a cuestionarnos sobre las etapas o momentos que informan sobre esta trayectoria proyectual. Hablamos, pues, de un proceso en el que se define un proyecto de arquitectura, no siempre declarado, no siempre explícito, y muy pocas veces considerado en el desempeño de la práctica profesional. En ese sentido, nos interesa responder a las siguientes preguntas: ¿cómo un proyecto de arquitectura como el de la casa Kavac encuentra su especificidad?, ¿cuáles son los elementos fundantes de este proceso proyectual?, ¿cuáles son los momentos de duda o retroceso? y ¿qué es lo que queda o trasciende, finalmente, de lo pensado originalmente? Por lo tanto, durante este proceso los dibujos iniciales de la casa Kavac representan una secuencia de pasos intuitivos e informados que prefiguran a través de líneas, manchas y anotaciones el proceso de abstracción desde el cual se hacen visibles progresivamente las formas que le dan cuerpo al proyecto. Como **la memoria de un proyecto** no solo remite a su propia historia, es necesario también conocer cuáles fueron sus referentes. Por ello, en la tesis se examinan dos obras adicionales del mismo autor, de modo que, por un lado, sean útiles para testear los resultados de la investigación sobre el desarrollo proyectual de la casa y, por otro, nos permitan profundizar en el proyecto en sí mismo. En síntesis, este trabajo tiene como finalidad indagar sobre la genealogía de un proyecto: el de la casa Kavac de James Alcock, para, a partir de ella, obtener una metodología de análisis proyectual que nos permita su aplicabilidad en otros tipos de casos y circunstancias, y alcanzar así una mejor comprensión del siempre incierto proyecto de arquitectura.

Palabras claves: Idea, dibujo, proyecto, casa Kavac, casa Alcock I, casa Ribereña y Jammes Alcock.

Índice

8	Introducción
37	Primer Momento Secuencia de ideación: esquemas preliminares del proceso proyectual de la casa Kavac.
61	Segundo Momento Los dibujos finales del proyecto de arquitectura para la casa Kavac.
87	Tercer Momento La casa Alcock I y la casa Ribereña: ampliación del proyecto de arquitectura.
115	Cuarto Momento relaciones cruzadas: elementos arquitectónicos de las tres casas.
130	Conclusiones
136	Anexos
148	Referencias bibliográficas

Esta tesis de magíster se pregunta cuál es el rol del dibujo en el desarrollo del proyecto de arquitectura. Particularmente, centra su interés en los primeros dibujos, aquellos que marcan el inicio del proceso creativo y que determinan su futuro desarrollo. El argumento principal de esta tesis se fundamenta en reconocer en el dibujo arquitectónico aspectos que superan el tradicional entendimiento de éste, como un simple medio de expresión, identificando en cambio su verdadera capacidad proyectiva.

En efecto, el dibujo es un recurso propio del arquitecto e históricamente le ha permitido formalizar sus ideas y fijar imágenes. Es una herramienta que articula la imaginación y provee de consistencia física a las ideas, haciéndolas visibles. Su accionar permite exteriorizar el pensamiento creativo mediante líneas, signos y formas. En esta tesis se entiende, por tanto, que el dibujo es una instancia propia del proyecto donde se imagina y a la vez se materializa la arquitectura.

El uso del dibujo dentro de la producción arquitectónica no solo es considerado por la crítica de la historia de arquitectura como un instrumento, sino también, y en esta medida, como un medio capaz de generar y trazar las imágenes que conforman el conjunto de procedimientos que permiten la llegada de la arquitectura. En tal sentido, Rafael Moneo expresa en el prefacio del libro de Robin Evans, Traducciones, que: "[...] construcción y geometría coinciden hasta convertirse en una misma cosa, en aquello que llamamos arquitectura. Más allá de ideologías, más allá de conexiones entre actitudes vitales y formales [...] están los mecanismos que explican la invención de aquellas formas que hacen posible la construcción y, por ende, la aparición de la arquitectura" (Moneo en Evans 2015, pág. 14-15).

El dibujo arquitectónico traslada las ideas al plano desde la génesis de un proyecto hasta su conclusión, a partir de una representación bidimensional de la realidad. En el plano se fija de manera simultánea una imagen total que precede la existencia física de una edificación concebida a través del dibujo; éste aplanar y fija las variables e ideas de un proyecto. Es por tanto una herramienta cuya forma de operar nos relaciona íntimamente con la gestación de las ideas, ya que hace visible el proceso imaginativo a través del cual la arquitectura adquiere sustancia física. Es así como concebimos: "[...] que el dibujo es un producto del pensamiento, y en tanto producto, formaliza la idea de la arquitectura" (Sato, 1998, pág. 62).

El dibujo es un instrumento que, apoyándose en las leyes que lo fundamentan, permite configurar físicamente el surgimiento de una intención arquitectónica que impulsa el desarrollo de un proyecto de arquitectura; hasta el punto de definir las características necesarias como para que la idea sea representada, comunicada, o finalmente, ejecutada. Esta herramienta va trazando de manera progresiva el camino hacia la consecución del proyecto. Es decir, el dibujo representa una herramienta a través de la cual los arquitectos diseñan y ejercen su oficio profesional. Por tanto,

el dibujo arquitectónico es un instrumento medular y esencial para la disciplina arquitectónica. Por ello nos hemos planteado adentrarnos en sus entrañas, indagando sobre sus alcances e implicaciones proyectuales.

A continuación, debatiremos sobre los argumentos de dos reconocidos autores que tratan este problema y se preguntan cuáles son las competencias de la arquitectura, y cuál es el rol que representa el dibujo dentro del oficio arquitectónico. Ellos son Robin Evans, con su conocido artículo *Traducciones del dibujo al edificio* (1986) –publicado originariamente con el título *Translations from Drawing to Building*– y Michael Hays, con *La aparición de la arquitectura y las prácticas de la imaginación* (2016) –publicado originalmente como *Architectures's Apperance and the Practices of Imagination*–. Nos parece interesante que este tema siga latente y vigente en la actualidad de una disciplina arquitectónica que de manera progresiva ha eliminado de su práctica y su enseñanza el oficio del dibujo manual, en favor de la innegable filiación de los arquitectos contemporáneos a la virtualidad que implica el uso de ordenadores durante todo el proceso de proyecto. Por ello, el problema de la representación arquitectónica a través del dibujo nos exige reflexionar sobre su rol dentro de lo que significa una buena práctica de la arquitectura, precisamente en un momento en el que se anuncia su muerte.

Se busca inicialmente reflexionar sobre los primeros pasos del arquitecto durante el proceso de ideación y creación. Un inicio en el que éste se enfrenta a un proceso desconocido lleno de infinitas posibilidades, por ahora, imperceptibles. Como parte de la génesis arquitectónica, el dibujo funciona como un instrumento estratégico capaz de proporcionar las imágenes que dan forma a las ideas y que a su vez habitan y dominan la superficie vacía de la "hoja en blanco" a la que se enfrentan los arquitectos y todos los creados en esta etapa inicial. En tal sentido, Michael Hays, aborda el proceso creativo de la producción arquitectónica en los siguientes términos:

"El poder de crear imágenes sería una buena definición parcial de las competencias de la arquitectura, siempre que la realización de dicho poder se entienda como una revelación de verdades sobre el mundo al darle apariencia. Esta revelación no debe ser entendida en un sentido simplemente figurativo y menos aún en uno propositivo. La arquitectura no es un lenguaje. Más bien, la arquitectura hace aparecer las formas de pensar el mundo que no estarían disponibles de otra forma" (Hays, 2017, pág. 15).

De acuerdo a lo anterior, la arquitectura, según Hays, tiene como objetivo parcial "crear imágenes" que hagan visibles ideas ocultas o desconocidas. En ese sentido, la capacidad para darle forma a las cosas o bien para hacerlas "aparecer" es factible a través de la imaginación arquitectónica; el arquitecto genera nuevas "formas de pensar el mundo" y a partir de ello emancipa la realidad, demostrando que es posible siempre una nueva manera de imaginar la arquitectura. Hays, nos ayuda a entender la creación de imágenes por parte de la arquitectura no como una representación

del hombre en el mundo, sino como una manera hacer visible la imaginación a través de las imágenes.

Ahora bien, ¿de qué se vale la arquitectura para la creación de sus imágenes? Siguiendo a Hays, la producción arquitectónica trabaja, a partir de dos conceptos "la intuición y el entendimiento" y a partir de ellos produce imágenes. Dice Hays, "La intuición sintetiza la experiencia sensorial. El entendimiento despliega espontáneamente conceptos y categorías" (2017, pág. 21). Pero como bien señala Hays en el mismo artículo que, la intuición se basa en fenómenos sensibles y el entendimiento no reconoce propiedades sensoriales; por ello, el arquitecto requiere de "una manera de relacionar y conectar estas dos facultades separadas" (2017, pág. 21). Así, surge un tipo de imagen que vincula y relaciona lo sensible y lo racional: "Esta tercera cosa [señala Hays] es un producto de la imaginación: el esquema. La función del esquema es subsumir la matriz no codificada de sensaciones, los objetos empíricos de la intuición, y convertirlos en imágenes que puedan ser procesadas por el entendimiento" (2017, pág. 21).

El esquema es una idea y la vez un concepto que se posiciona, según Hays, entre una condición empírica-sensible y una practico-intelectual; es decir, reúne, o reúne el mundo de la intuición y el de la razón. En un sentido ordinario, el esquema es una guía o un modelo para el desarrollo posterior; también es una composición de partes determinantes de la geometría de una relación formal. Fundamentalmente, la función del esquema es fijar un concepto-tema a través de una imagen que otorga apariencia a las cosas y a partir de ello ser "procesadas por el entendimiento". Sin embargo, el esquema no es una imagen final, es parte de algo más amplio cuya totalidad por ahora se desconoce. Es así, como la aparición del esquema dentro de la fase de ideación en arquitectura marca el inicio de un recorrido, cuyo objetivo final es alcanzar la idea de totalidad sobre la que la arquitectura se imagina y se proyecta. Por tanto, sostenemos que, para conseguir la integridad señalada, el dibujo arquitectónico cumple un rol fundamental en todas las etapas que comprenden por parte de la arquitectura aquel "poder de crear imágenes" del cual hace referencia Hays.

En tal sentido, nuestra tesis sostiene que el dibujo arquitectónico es un instrumento competente al servicio del arquitecto, porque hace visible las imágenes que representan los objetivos que éste busca informar y comunicar. Es por ello que en los rasgos esenciales de su constitución reposan las razones de su existencia y de su cometido final, que no es más que el de proyectar la arquitectura. En un sentido más específico se valora al dibujo no como un fin en sí mismo, sino como instrumento de transfiguración y proyección a través del cual se modifica la realidad.

Sin embargo, queremos introducir lo argumentado por Evans en el mencionado artículo, la idea de que el dibujo arquitectónico es una obra en sí; posicionándolo dentro

de las discusiones de la modernidad y algunas más actuales sobre la autonomía de la arquitectura, como "el comulgante indefectible" (Evans, 2015, pág. 169). En tal sentido, se reconoce esencialmente al dibujo arquitectónico no como una obra de arte o un medio para trasladar las ideas de un lugar a otro, sino como un sistema de proyección capaz de compatibilizar con ambas consideraciones y, a la vez de transformar la realidad en hechos arquitectónicos a través de "la trasmutación que acontece entre el dibujo y el edificio" (Evans, 2015, pág. 174). Siguiendo con lo argumentado por Evans se destacan las propiedades del dibujo, entendido como un medio interpuesto entre la idea y la edificación, asumiendo su rol representativo y generativo de una realidad que terminará fuera de él.

El poder del dibujo se expresa a través de la creación de un modelo formal que precede la edificación; que la *pre-produce*¹. Dicho en otras palabras, el dibujo en arquitectura es un instrumento que traslada la idea hacia la edificación, transitando a través de un proceso en el que se transforma algo del orden simbólico en un objeto real y físico, el dibujo arquitectónico con anticipación determina todas las características del artefacto final: la edificación. En tal sentido, el dibujo según Evans precede la edificación, se le antepone en un sentido generativo a través de su accionar. Cuando se interpreta el mito de Dibutades, señala:

"[...] el dibujo precede al edificio [...] fue el arquitecto quien se vio obligado a mostrar el primer dibujo en un escenario pre-arquitectónico, porque sin dibujo no podría haber arquitectura, al menos ninguna arquitectura clásica construida sobre las líneas de la definición geométrica. [...] dibujar es, desde el principio, una actividad dividida, que se resuelve en un acto previo de pensamiento y una empresa manual consiguiente que repetiría la llegada de la arquitectura, a una mayor escala, como la diferencia entre el proyecto y la construcción" (Evans, 2015, pág. 179).

El "escenario pre-arquitectónico" se hace posible en la medida que el dibujo traza y recrea la arquitectura a través de la proyección, fijando sobre una superficie plana la imagen que antecede su existencia física. Es así como a través de esta traslación se materializa el dibujo que precede a la edificación, donde las líneas de proyección determinan el orden geométrico y funcionan como guías para que las ideas se transformen, primero, en forma y posteriormente en una imagen específica de la edificación. Apoyándonos en lo anterior, podemos afirmar que la producción arquitectónica se divide en dos actos previos y complementarios: la imaginación y la aplicación de una técnica. De ellos surge una estrategia o artificio que concibe la realidad arquitectónica a través de un sistema de proyección.

La proyección es una acción emanada de la geometría, dirigida por la mente del arquitecto y representada a través del dibujo. Su fin es trazar el orden geométrico que genera el conjunto de partes que determinan a la arquitectura. Como acción derivada del entendimiento, establece cualidades internas que requieren de un ins-

¹ Iglesia Uría, Leopoldo. "Carlo Scarpa". Artículo publicado en el diario "El País" edición impresa 1978

trumento que las externalice y las potencie. Así, la mente del arquitecto se vale de ella para transformar las primeras intenciones en formas complejas y dinámicas, no siempre predecibles. En tal sentido, Evans señala que "[...] la proyección paralela engendró formas mucho más potentes a partir de otras que lo eran menos, y lo hizo por medio de una distorsión ingeniosa y regulada de una forma respetada [...] los resultados felices no tienen lugar bajo la garantía de la técnica del dibujo, también requieren, tal como lo hacen, una mente inquisitiva y un muy fuerte presentimiento del sentido dentro de las formas junto a una aguda capacidad para visualizar las relaciones espaciales" (Evans, 2015, pág. 196).

Es decir que la capacidad generativa del dibujo arquitectónico concurre en la medida que éste induce, genera, conforma y determina las imágenes que precisan una idea de arquitectura. En las imágenes creadas por el accionar del dibujo las formas mutan, se trans-forman y se distorsionan ingeniosamente en nuevas relaciones, especialmente aquellas producidas por un sistema de proyección aplicado; no como una estrategia de representación, sino por su capacidad y accionar generativo dentro del proyecto. Es el uso creativo de las herramientas de proyección que hará posible novedosas maneras de concebir la arquitectura. Sin embargo, como afirma Evans, el dibujo no representa nada para la disciplina arquitectónica sin la aguda capacidad del arquitecto de imaginar y visualizar a través del proyecto.

Sin embargo, el dibujo como instrumento de creación fija su dimensión proyectual en la medida que materializa, a través de su accionar de manera progresiva, las partes que constituyen la imagen de un edificio. Por lo tanto, el dibujo representa externamente una intención inicial interna, pero a la vez concluye en una realidad externa a él: la obra construida. Por ello, la presente investigación se centra en el dibujo como un instrumento determinante de la práctica y oficio arquitectónico. En dicho sentido, Evans señala como parte de la conclusión de su artículo:

"Creo que sería posible escribir una historia de la arquitectura occidental que poco tuviera que ver ni con el estilo o con el significado, que en su lugar se concentre en la forma de trabajar. Una gran parte de esta historia se preocuparía del espacio que existe entre el dibujo y el edificio. En ella, se consideraría el dibujo no tanto como una obra de arte, o un camión para mover las ideas de un lugar a otro, sino como el escenario de subterfugios y estratagemas que, de un modo u otro, se desplaza con el enorme peso de la convención que siempre ha sido la mayor de las seguridades de la arquitectura, y al mismo tiempo, su mayor responsabilidad" (Evans, 2015, pág. 204).

En tal sentido, nos hemos propuesto desarrollar la investigación asumiendo que el dibujo arquitectónico y su relación con la arquitectura son estructurantes de la práctica del proyecto, al punto de trascender "estilos", "significados" o "contenidos" asociados históricamente a la arquitectura del movimiento moderno. Por tanto, de-

finimos la función del dibujo como una manera eficiente y versátil de aproximarse a problemas arquitectónicos; reconociendo a través de su accionar la posibilidad de crear algunos escenarios arquitectónicos. La producción de las imágenes por parte de la arquitectura, surge de la enorme capacidad del dibujo de desplazarse a través de las convenciones disciplinares "estatutos" y, a través de ellos, el arquitecto promueve la creación de nuevas formas y por consiguiente imágenes que modifican la percepción de la realidad. El dibujo arquitectónico utiliza las reglas históricas como soporte y, de ellas intenta sacar el mayor provecho posible, transformando, transfigurando y transmutando la idea en una imagen arquitectónica a través de la proyección. Siendo éste un instrumento de creación durante todo este proceso. Se conoce que todo dibujo de arquitectura contiene una serie de leyes internas que lo hacen posible y ejecutable. Ese orden subyacente es el fruto de una práctica cuyo lenguaje posibilita el surgimiento de una imagen, un objeto y una edificación; así como de la construcción de un argumento legible, expresado gráficamente.

En este trabajo el dibujo se estudiará en función del papel que desempeña en el proceso que va entre la idea y la consecución de una imagen. Por lo tanto, el análisis de los dibujos nos permitirá desarrollar una reflexión sobre los elementos y estrategias proyectuales que configuran el proceso creativo que éste implica. En dicho sentido el presente estudio pretende identificar, dentro de una práctica proyectual específica, ciertas líneas de desarrollo y ciertos argumentos que le dan continuidad y sentido, y que a la vez nos permiten identificar las ideas que lo dirigen, asumiendo el proceso de proyecto como el lugar en el que éstas se originan y fijan.

De esta forma, el proyecto de arquitectura se concibe como un proceso incierto y no lineal en el que simultáneamente se imagina y se crea aquello que aún no existe. Éste se desarrolla a partir de una secuencia de decisiones en el tiempo, las cuales describen una serie de etapas progresivas, compuestas de acciones con múltiples direcciones. Su objetivo es la convergencia hacia una trayectoria estable y en equilibrio, pero que permanentemente está sorteando obstáculos y desafíos.

Asumiendo el poder del dibujo en el proyecto se entiende que dentro de él existe una zona de transferencia constituida por un proceso en el que las ideas se trasladan, o bien de manera persistente, o de tal modo que éstas desaparecen paulatinamente. Es así cómo durante este proceso de desarrollo, las ideas se desplazan, cambian, mutan, se perfeccionan, retroceden y vuelven a avanzar; de ahí su carácter incierto. En este proceso de incertidumbre, el proyectista desconoce generalmente los pasos que vendrán a continuación y el proceso se va desvelando paulatinamente frente a él. Avanza a ciegas hacia un objetivo que, una vez conseguido, borra de sus recuerdos las fases anteriores, por innecesarias. Esta reflexión nos conduce al lugar que hemos denominado memoria de un proyecto.

En esta tesis, la memoria de un proyecto consiste, precisamente, en recuperar las

fases que normalmente se pierden a lo largo de este proceso. Esto apunta, sin embargo, a un espacio de indagación que permite hurgar, identificar y dotar de sentido a un conjunto de ideas e imágenes pertenecientes a un proceso continuo, cuyo derrotero, por definición, nunca o casi nunca es declarado. Restituir la memoria de un proyecto supone realizar un ejercicio de retrospectiva en el que se analizan los restos que han quedado como vestigios o huellas del proceso de creación. En ese sentido se reconoce, en primera instancia, la mirada crítica que desarrolló Josep Quetglas sobre la secuencia de fases que constituyen el desarrollo del proyecto para la Villa Savoye de Le Corbusier. En él se hace sentir el valor que representan para el crítico los rastros que han quedado del proyecto. Particularmente, este aspecto es el que aborda en la primera parte de su estudio sobre la villa. Dice Quetglas, al explicar la organización de su obra:

"El primer capítulo, "el proyecto", está dirigido por una forma de tiempo lineal y continua –la vacía cronología consecutiva, propia del calendario–, que narra y cuenta un proceso que, por el contrario, es arrítmico, zigzagueante, multidireccional, lleno de arrepentimientos y de seguridades, de errores y certezas, de saltos atrás y de fulminantes previsiones, como es el desarrollo de cualquier verdadero proyecto de arquitectura" (Quetglas, 2008, pág. 15).

Quetglas distingue así, la lógica lineal y cronológica de la crítica y la lógica zigzagueante y discontinua que representa un proceso arquitectónico, como en el caso de la Villa Savoye. La mirada del crítico observa el incierto y desconcertante proceso de proyecto con el objetivo de ordenar, develar, recorrer y reflexionar sobre las distintas fases previas que han propiciado la ideación de la Villa. Entre éstas cuentan los rastros, momentos e hitos representativos del conjunto de decisiones tomadas durante el tiempo de desarrollo del proyecto. Sin embargo, lo que nos interesa dejar explícito son las dos condiciones que determinan la existencia de la memoria de un proyecto. La primera asociada a la cultura material que significa el conjunto de dibujos y demás huellas del desarrollo de un proyecto y, la segunda, presentada a través de la labor del investigador, quien se detiene a reconstituir la secuencia de etapas que conforman el mencionado proceso.

La memoria representa por tanto ese proceso de ir y venir, en donde el proyecto se desplaza permanentemente a partir de la sumatoria de múltiples tanteos, y no de operaciones ciertas. Más allá de concebir el proyecto como una certeza inmediata, esta investigación lo reconoce como un conjunto de decisiones en el tiempo. La sucesión de pasos progresivos, por un lado, y tortuosos y dubitativos, por el otro, llenos de convicción y certezas tienden a conseguir un rumbo determinado en la medida que se avanza en el desarrollo del proyecto.

El dibujo arquitectónico determina la existencia de formas y elementos que dan cuenta de su historia, lo que nos permite conocer los instantes determinantes que

se derivan de él. Esta condición nos posibilita, en primer lugar, identificar los elementos reconocibles dentro de los procesos proyectuales y, en segundo lugar, reflexionar sobre las posibles relaciones cruzadas que se establecen a partir de ellos. **La memoria de un proyecto** surge a través de un proceso de análisis que propone ordenar, analizar e interpretar los sucesivos momentos de que se componen.

El proceso que implica la creación de una edificación arquitectónica resulta de un mecanismo intelectual, abstracto y temporal, que tiene la capacidad de concretar la idea que lo hizo surgir. Por tanto, el proyecto de arquitectura, según palabras de Giancarlo Motta y Antonia Pizzigoni, se concibe "[...] como máquina de pensamiento y también como espacio en el que el pensamiento puede desplegarse" (Motta & Pizzigoni, 2008, pág. 15); la cual se desarrolla secuencialmente en el tiempo a partir del accionar del dibujo. El dibujo contiene las trazas que representan el código genético de lo pensado, imaginado e indagado a través del desarrollo proyectual. La "máquina" para hacer arquitectura, según Motta & Pizzigoni, es el proyecto; y en él la imaginación y el conocimiento se fusionan a través del dibujo que lo representa.

El caso

Se centra en el proyecto de arquitectura para la casa Kavac del arquitecto Venezolano Walter James Alcock, situada en la urbanización Contry Club en la ciudad de Caracas, Venezuela. Se trata de un proyecto en donde la forma arquitectónica hace que la vida se experimente hacia su interior en torno a la idea de patio y la relación que éste establece con el paisaje exterior (ver fig. 2).

El esquema de la casa Kavac se constituye a partir de una secuencia de dos patios: el primero, el patio de llegada o patio duro (ver fig. 1) y el segundo, un patio semi-cubierto. Ambos patios representan los vacíos que sitúan a la casa en un punto geográfico, articulando su forma a través de un sistema de relación de partes independientes. Los patios están vinculados mediante una majestuosa escalinata que relaciona el desnivel existente entre ambos espacios. La escalera conduce en su desplazamiento vertical hacia el patio semi-cubierto, generando una relación visual oblicua con la sucesión de espacios que configuran las áreas sociales de la casa. Este vacío central de forma rectangular y orientado norte-sur guarda íntima relación con el tradicional patio colonial conformado por cuatro corredores perimetrales que lo contienen y desde donde se contempla la luz del trópico que penetra a través de éste (ver fig. 3,4 y 5).

Los tres cuerpos que definen al patio articulan tres de sus caras dejando libre la cara norte, lo que permite una radical relación de la casa con el exterior a través de la terraza cubierta. En ella se desdibuja el límite entre el espacio interno y el jardín que existe frente a la casa. En ese punto "[...]el patio interno se libera hacia la terraza corredor del espacio social, abierta hacia las vistas del Ávila" (Niño, 1993, pág. 60). Es así como la configuración volumétrica de la casa compuesta por tres cuerpos, generan una apertura hacia el paisaje exterior representado a través de cordillera de la costa (Cerro el Ávila). El vacío constitutivo que representa el patio central está acompañado por un sistema de cubiertas inclinadas, en algunos puntos se convierten en pérgolas que tamizan la luz que entra a los espacios de la casa y en otros comprimen o proyectan nuevas relaciones espaciales. La cubierta invertida que se inclina hacia el patio y que, en su tránsito hacia el perímetro del volumen, aumenta o disminuye su altura, comprimiendo o expandiendo el espacio hacia el paisaje exterior o hacia un mundo interno. Así el juego del techo propone un recorrido dinámico en el que la escala de los espacios varía según la función de cada recinto y la experiencia que Alcock desea para cada uno (ver fig. 4,5 y 7).

En todo caso, nos encontramos frente a una obra que fundamenta su existencia a partir de lo que Pallasmaa concibe como *la arquitectura de los sentidos*, sobre lo que este autor expresa que "[e]l espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad" (Pallasmaa, 2010, pág. 64). En tal sentido, la casa Kavac representa un tipo de arquitectura en donde la experiencia de habitarla reproduce su más importante aporte, ya que ella se fundamenta en lo que ocurre internamente y no en lo que se proyecta hacia el exterior.

La investigación pretende por tanto indagar sobre el proceso implícito en el desarrollo del proyecto de arquitectura para la casa Kavac, el cual se ejecuta durante un momento muy particular en la trayectoria del arquitecto Walter James Alcock. Este proyecto se ubica en un punto medio dentro de su práctica arquitectónica, la cual comprende más de 50 años de ejercicio proyectual. La experticia profesional que acumula Alcock al momento de enfrentarse a este encargo supone cierto bagaje y experiencia, y esta condición le ha permitido el desarrollo de un proyecto en donde "la arquitectura y la naturaleza compiten por el protagonismo, estableciéndose cierta armonía entre los opuestos; una reacción provocada al tratar de alterar los límites establecidos entre ambos: patio y jardines se confunden y entremezclan con la arquitectura [...]" (Heredia, 2000, pág. 68). (ver fig 5). El proyecto para la casa Kavac evidencia la maestría de Alcock en cuanto forma de proyectar el conjunto de espacios que constituyen una casa, a partir de lógicas racionales que se sustentan en una arquitectura expresiva y llena de experiencias espaciales.

Las relaciones cruzadas entre la producción de su obra nos conducen en tal sentido a la elección de la casa Kavac, la cual nos permite indagar sobre la arquitectura de



fig. 1 vista patio de acceso casa Kavac (1986-1988)
(Graziano Gasparini (1992) Casa Venezolana
Armitaño Editores

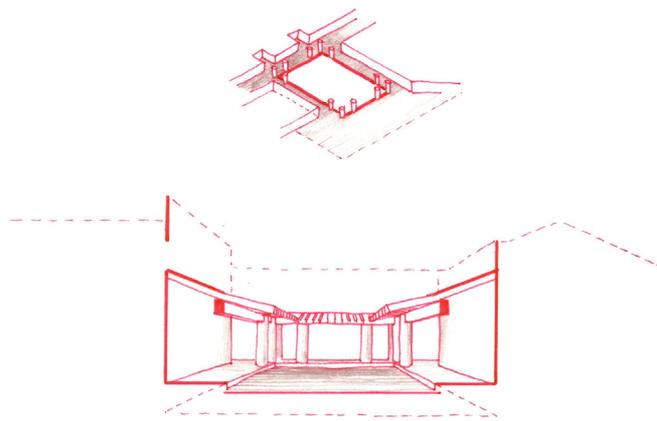


fig. 2 dibujo del autor (sección fugada e isometría) casa Kavac.

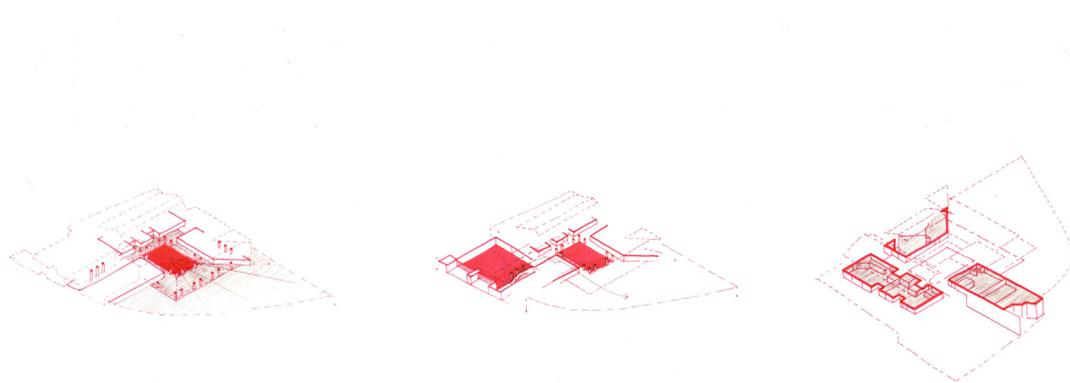


fig. 3 dibujo del autor (isometrías) casa Kavac.

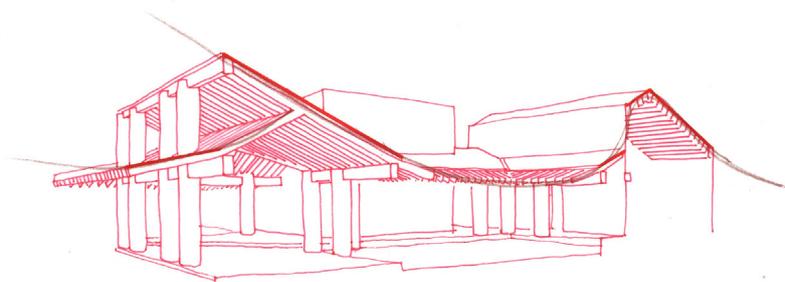


fig. 4 dibujo del autor (sección fugada) casa Kavac.



fig. 5 vista patio interno casa Kavac (1986-1988)
(Graziano Gasparini (1992) Casa Venezolana
Armitaño Editores



fig. 6 vista estudio casa Kavac (1986-1988)
(Graziano Gasparini (1992) Casa Venezolana
Armitaño Editores



fig. 7 vista terraza cubierta casa Kavac (1986-1988)
(Graziano Gasparini (1992) Casa Venezolana
Armitaño Editores

un arquitecto reconocido, en un momento de síntesis de su obra en la que pone a pruebas sus ideas y visiones sobre la disciplina en un contexto tropical. La arquitectura de Alcock finalmente se traduce en una valiosa obra que manifiesta su versatilidad a la hora de proyectar mediante los cruces que éste establece entre la arquitectura vernácula y los preceptos de la modernidad, teniendo como resultado en algunos casos una obra que rescata y reinterpreta temas de ambas.

Con la intención de entregar más fundamentos de esta elección, consideramos oportuno introducir una obra que da cuenta de la profundidad del pensamiento arquitectónico de Alcock. Se trata en este caso de la casa Alcock II ejecutada un año después de la casa Kavac, la cual representa una operación muy singular y que ejemplifica claramente el modo de comprender el hecho arquitectónico por parte de Alcock. La casa Alcock II es el resultado de un proceso de repetición y adaptación de una antigua casa de tapia con patio en los Andes venezolanos. En ella Alcock decide reconstruir la vieja casa campesina replicando exactamente sus atributos originarios. La casa resulta por tanto de una fina sensibilidad que le permite reconocer atributos arquitectónicos en las construcciones vernáculas reproduciéndolos nuevamente con especial maestría (ver fig. 8). En este punto consideramos oportuno incorporar la siguiente cita sobre la casa Alcock II del historiador de la arquitectura venezolana, Graziano Gasparini, extraída del libro *La casa venezolana* (1992):

"La casa está a más de 3.000 metros sobre el nivel del mar. Más arriba de Mucuchíes, en el sitio conocido como Mitibibó. La casa nació de unos muros de tapia medio derruidos y con unos techos que ya estaban para encontrarse con los pisos. El rescate de esta casa es un bello ejemplo de amor a la arquitectura popular, a la arquitectura del lugar, a lo auténtico y a la tradición. Es una bella demostración de sensibilidad, de cultura arquitectónica..." (Gasparini, 1992, pág. 139).

A través de este ejemplo podemos percibir su visión de la disciplina. Alcock representa así un aporte fundamental para la definición de una arquitectura moderna venezolana, enraizada en las tradiciones locales y en la justa valoración de las condiciones climáticas del trópico. En su obra, especialmente en sus casas reconocemos rastros formales, materiales y espaciales típicos de la arquitectura vernácula de Venezuela; pero también se hace evidente una sensibilidad muy fina en el reconocimiento de los valores físicos y geográficos del contexto de sus edificaciones. Sin embargo, y más allá de las referencias señaladas, Alcock mantiene especial atención a la producción arquitectónica realizada en la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, se evidencia la influencia del maestro fines Alvar Aalto en la obra de Alcock a través de la relación entre el ayuntamiento de Saynatsalo (1949-1952) y la casa Kavac (1986-1988).

El planteamiento de la casa Kavac establece visibles relaciones con el lenguaje arquitectónico utilizado por Aalto en el ayuntamiento, principalmente a través de la organización de la forma y de la definición del espacio. Los elementos en común

que trazan este parentesco giran en torno a la idea de patio como vacío articulado, delimitado por la sumatoria de partes independientes que definen la relación entre abierto y cerrado. Esta operación dual entre contenedor y contenido, o, dicho con otras palabras, entre el vacío como espacio destacado y la sumatoria de volúmenes delimitadores de éste; determinan a grandes rasgos el tipo de espacios que el ayuntamiento planteó. Otro de los aspectos que guardan estrecha relación con el planteamiento de la casa Kavac es el sistema de cubiertas inclinadas que cierran los cuerpos que definen su patio. Esta es una secuencia de planos inclinados que al igual que en la casa Kavac convergen hacia el patio central y desde él se proyectan hacia el paisaje exterior, siendo en todo caso elementos protagónicos de la experiencia espacial interna del ayuntamiento (ver fig. 9) y de la casa.

En un sentido más general, ambos arquitectos comulgan en el planteamiento arquitectónico de las obras mencionadas a partir de algunas consideraciones: la primera, determinada por la postura que ambas asumen en relación con el sitio o lugar de implantación, reconociendo en el paisaje exterior elementos de interés para la vivencia del espacio y para la conformación del proyecto; expresado en ambos casos a través de como el exterior se vuelca radicalmente al interior. La segunda, trata sobre el valor que ambos planteamientos otorgan al espacio como fundamento vital de la experiencia arquitectónica; la tercera, con el carácter tectónico de sus arquitecturas y su desmaterialización en presencia del vacío que desdibuja los volúmenes que las articulan. Finalmente, podemos interpretar que tanto el ayuntamiento de Saynatsalo como el de la casa Kavac operan bajo un lenguaje arquitectónico que se basa en la reinterpretación de elementos de la arquitectura clásica a partir de un manejo expresionista de la forma y el espacio.

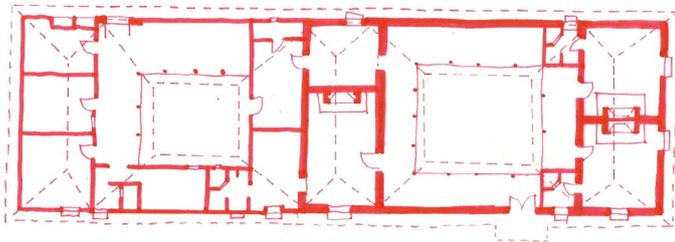


fig. 8 dibujo del autor
(sección y planta baja) casa Alcock II (1988).

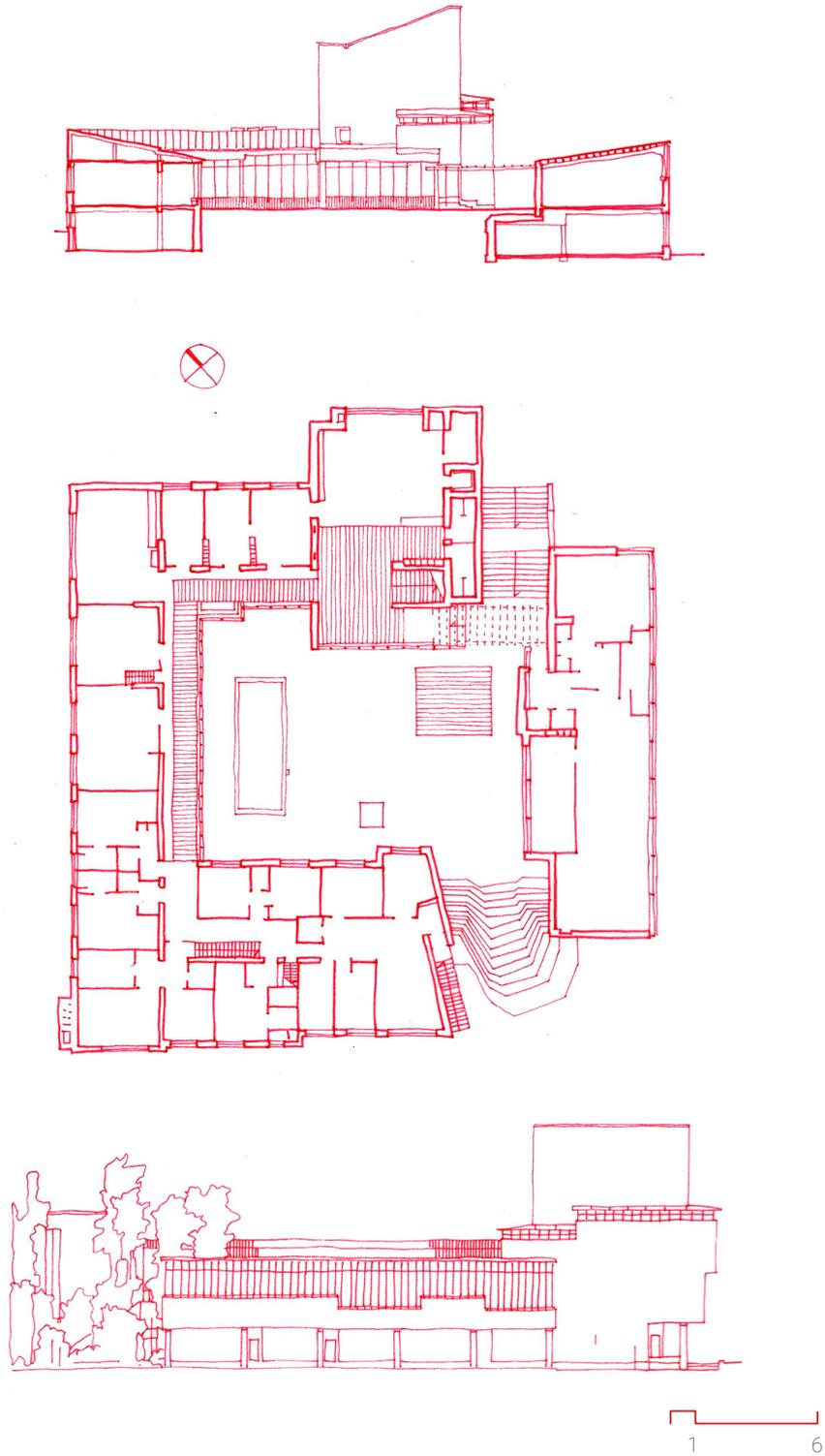


fig. 9 dibujo del autor (sección, planta baja y elevación)
Alvar Aalto ayuntamiento de Saynatsalo (1949-1952)

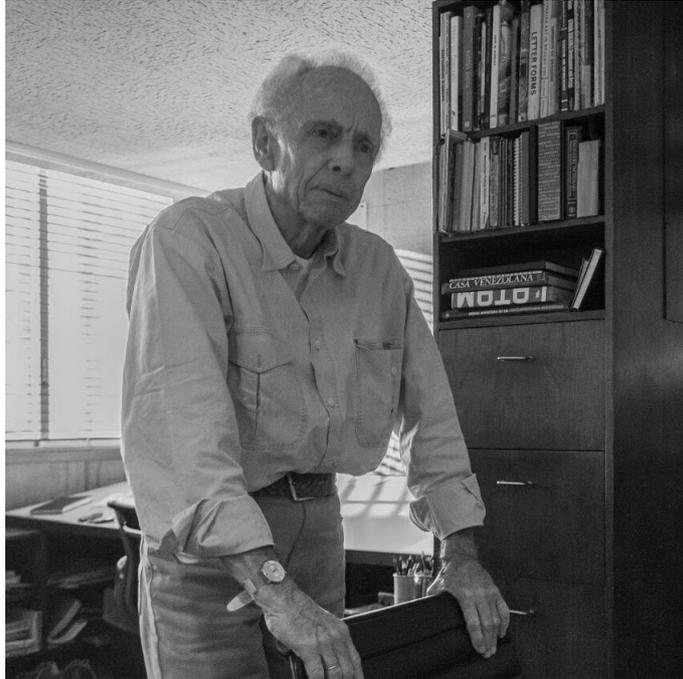


fig. 10 Fotografía de Walter J. Alcock por Julio Mesa.

El arquitecto

Walter James Alcock nace en el año 1932 en la ciudad de Caracas, Venezuela. En el año 1946 parte junto a su familia a la ciudad de Ware en Hertfordshire, Inglaterra, donde cursa durante cuatro años los estudios de secundaria. Desde el año 1949 hasta 1952 cursa estudios de Química en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Retorna a Caracas en el año 1953 y en el año 1959 se titula como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

Alcock en su paso por la FAU UCV tuvo como profesor al arquitecto Fruto Vivas, a lo cual relata en la entrevista anexa: "Fruto Vivas era profesor cuando yo entré a la universidad y sus dibujos me impactaron mucho, primeramente, porque yo veía el trópico, uno sentía el trópico en sus casas, entonces yo comprendí a Fruto" (Entrevista a Alcock, 2017). Finalmente, éste tiene como profesor al Maestro arquitecto Uruguayo-Venezolano José Miguel Galia con quien entabla una estrecha relación tanto personal como profesional. Se asocia con éste y desarrolla múltiples proyectos y gana varios concursos nacionales, entre los que destaca el Concurso del Sistema Nacional

de Estaciones de Servicio de la Corporación Venezolana del Petróleo en el año 1960. Alcock, ha señalado en reiteradas oportunidades la importancia que desempeñó Galia en su formación como arquitecto. Galia, siendo profesor de la FAU UCV invita a Alcock a dictar clases de paisajismo, condición que formaliza su especial relación con el paisaje y sobre todo con el valor que representa la presencia de la vegetación tropical dentro del planteamiento arquitectónico de su obra. Este nuevo interés en la arquitectura de Alcock lo relaciona con Burle Marx, quien desarrolla finalmente el paisajismo de una de las casas seleccionadas en este estudio (La Ribereña).

El arquitecto Alcock pertenece a una generación de arquitectos quienes han sido los responsables de darle continuidad al cuerpo de la arquitectura moderna iniciada por los primeros maestros de la modernidad del país tropical. La obra de Alcock ha sido recientemente expuesta junto a otros arquitectos latinoamericanos y venezolanos, de la talla de Carlos Raúl Villanueva o Jesús Tenreiro, en la muestra del *MoMA (Nueva York), Latin America in Construction. Architecture 1955-1980* curada por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real (2015). La obra de Alcock se escogió como parte de los exponentes de la modernidad venezolana, representada a través de la casa Alcock I (1962) y el edificio de vivienda multifamiliar Altolar (1965). En esta exposición se exhibieron los proyectos de las obras más determinantes del movimiento moderno latinoamericano representado por Argentina, Brasil, Islas del Caribe (República Dominicana y Puerto Rico), Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela.

En ese sentido, las obras que representan la arquitectura de Alcock en esta muestra evidencian claramente dos formas de proyectar con consecuencias estilísticas muy diversas. Por un lado, tenemos una de las obras que funcionan como uno de los casos de estudio: la Casa Alcock I, con una lógica racional y moderna, pero con una cubierta a cuatro aguas que la cobija, fácilmente vinculable con la tradición vernácula (ver fig. 11). En segunda instancia nos encontramos con el edificio de vivienda multifamiliar Altolar, el cual posee rasgos formales y espaciales típicos de la modernidad venezolana, visibles en los muros calados empleados como cerramiento sur del patio que articula la circulación de las plantas y por la presencia material del hormigón como sistema estructural (ver fig. 12). Como parte de este proceso de introducción consideramos oportuno incorporar una reflexión de William Niño Araque quien en vida fuera un importante crítico de la obra de Alcock, en tal sentido, éste señala: "Su arquitectura corresponde a una rara racionalidad orgánica que da la vida al paisaje, al enfatizar con los volúmenes el poder de la implantación. Los muros continuos, los tabiques desplazados y los recintos curvos y orientados, manifiestan el desplazamiento que irradia la energía desde el interior hacia el paisaje, así como la fuerza del paisaje sobre el interior" (Niño W. , 1992, pág. 13).

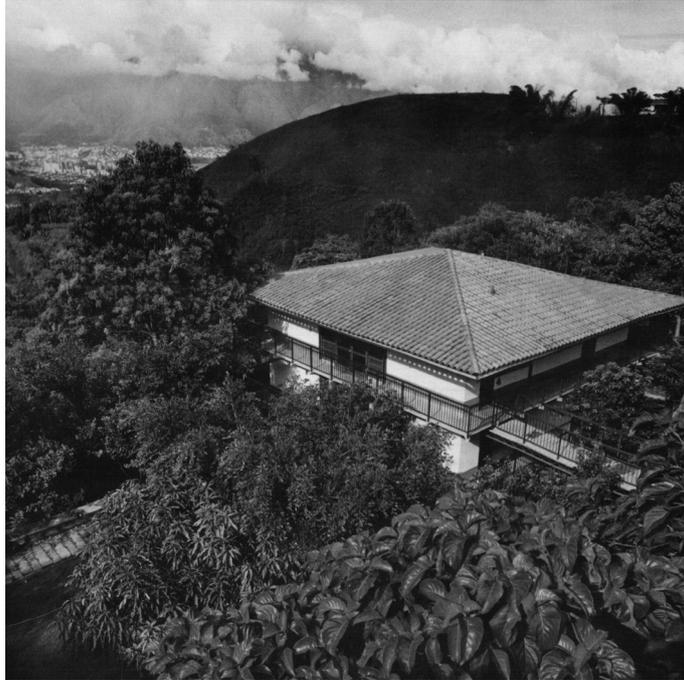


fig. 11 vista aérea casa Alcock I (1962)
(Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos
1959-1992. GAN)

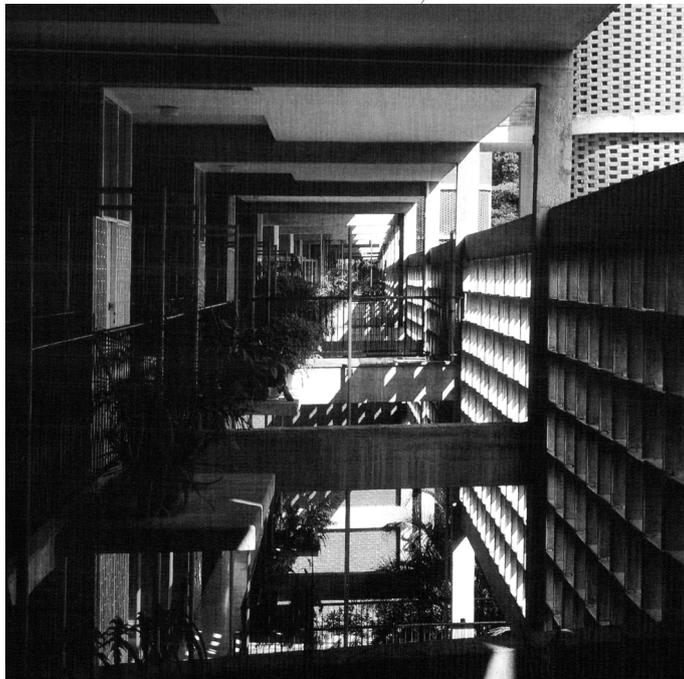


fig. 12 vista pasillo interno Altolar (1965)
(Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos
1959-1992. GAN)

La arquitectura venezolana vivió un crecimiento vertiginoso a mediados del siglo XX como producto de la bonanza petrolera. Dicha condición modificó drásticamente la forma y la imagen de las ciudades venezolanas, en ella la arquitectura moderna fungió como una herramienta de transformación ideal al servicio del progreso económico que acontecía en el país caribeño. Es por ello que obras tan trascendentales como la Ciudad Universitaria de Caracas del maestro Villanueva fueron posibles; así como el surgimiento de una brillante generación de arquitectos que iniciaron la concreción de los preceptos modernos en Venezuela. La arquitectura moderna parece haber encontrado en las condiciones climáticas del trópico su emplazamiento ideal produciendo obras en las que se desdibujan los límites entre interior y exterior y en las que éstas asumen formas fluidas que dialogan con las condiciones geográficas.

La arquitectura moderna venezolana ha sido muy poco difundida en medios distintos a los locales, a excepción la ciudad universitaria del maestro Villanueva, obra de mayor reconocimiento internacional y que ha tenido una importante difusión. El resto de las grandes obras de arquitectura que se han desarrollado en Venezuela no han logrado trascender las fronteras del país caribeño, permaneciendo en muchos casos desconocidas para el resto del mundo. Por tanto, la selección de los casos de estudios está fundamentada en una de las pocas monografías publicadas sobre la obra de un arquitecto venezolano. Se trata del libro de Gómez, Hannia & Niño, Wiliam (1992): *Alcock obra y proyecto 1959-1992*, realizado como catálogo de la exposición en la Galería de Arte Nacional de Caracas sobre su obra. Este documento contiene la producción arquitectónica de Alcock de al menos 27 proyectos representados por una serie de dibujos hechos a mano y realizados especialmente para dicha exposición y algunos pertenecientes a su práctica profesional tales como los dibujos de ideación. Cada obra publicada está acompañada por un magnífico registro fotográfico.

Fundamentación: los dibujos de arquitectura de la casa Kavac

Esta investigación se interesa por aquellos dibujos que propician la génesis de las ideas y que forman parte del proceso de concepción. Específicamente, por esos, que representan los primeros pasos de un viaje incierto a través del proyecto, y en el que se ensayan opciones que en la mayoría de los casos se gesta la idea matriz de la forma arquitectónica. Pero también nos haremos cargo de los dibujos finales del proyecto de arquitectura. Ambos tipos de dibujos forman parte de las fases del proyecto, se trata en este caso de dibujos disímiles, cuyas diferencias radican principalmente en sus intencionalidades.

Los dibujos iniciales son esquemas en planta que muestra los primeros pasos en el

desarrollo de la idea generatriz del proyecto. Los planos finales contienen las especificaciones constructivas que propician la correcta ejecución de la propuesta a partir de las reglas o estatus del dibujo. Es decir, el desarrollo de esta serie final materializa la imagen del proyecto siendo ella la que declaran las formas y sus relaciones, la materialidad y sus dimensiones y los encuentros a través de los detalles.

Para el estudio, se han elegido tanto los dibujos hechos a mano, los esquemas preliminares como los planos finales para el proyecto de la casa Kavac. Se cuenta con ocho croquis pertenecientes a la fase de ideación (ver fig. 14-21) y dos grupos de planos finales (ver fig. 31-37). Estos últimos se dividen en la planimetría final con la que se construyó la casa y una serie de dibujos realizados espacialmente para su publicación² los cuales reportan las últimas modificaciones realizadas a la casa.

La elección del conjunto de dibujos para el proyecto de la casa Kavac se justifica porque representan un momento de síntesis en el que Alcock, en el contexto de su carrera como arquitecto, ha alcanzado un cierto grado de madurez. Ya ha construido cuatro casas, cuatro edificios residenciales, cuatro edificios institucionales y en ellos siempre ha puesto a prueba sus ideas y estrategias sobre cómo habitar a través de la arquitectura en el trópico; estableciendo en todos los casos que constituyen su obra una relación íntima entre interior y exterior.

De igual manera se eligen los dibujos para esta casa porque en los archivos que Alcock conserva sobre su práctica, los de la casa Kavac, específicamente los de la fase de ideación constituyen una secuencia significativa de esquemas preparatorios desarrollados en un periodo muy corto, que junto a los planos finales representan una interesante posibilidad para indagar sobre el proceso y las estrategias implícitas en el desarrollo de un proyecto.

Más allá de lo que representa los dibujos en sí mismo, los hemos considerado porque ellos reproducen un esquema formal y espacial del proyecto, que significan la reinterpretación posmoderna de la casa colonial venezolana y además porque reproducen un mundo colmado de situaciones espaciales diversas. Es decir, el esquema final que determina el desarrollo del proyecto, representa de cierta manera un fragmento urbano, cuyo conjunto evoca cierta complejidad y tensión espacial. La secuencia de vacíos y su articulación a través de tres cuerpos conforman la idea de "plaza" o vacío urbano que la casa propone (ver fig.13). Es por ello que ésta funge dentro de su obra como ejemplo idóneo para reflexionar sobre las implicaciones proyectuales que representan ambas consideraciones. Colegimos en este sentido con las ideas de Araque en referencia a la casa Kavac, quien señala: "En ella la referencia directa a la tipología colonial, los cuatro corredores alrededor del patio y los volúmenes que cierran el jardín central, se mezclan con una serie de efectos espaciales que distancian esas referencias hacia la arquitectura medieval y la luz plenamente tropicalizada" (Niño W. , 1993, pág. 60).

² Se trata del libro de Gomez, Hannia & Niño, William (1992): Alcock obra y proyecto 1959-1992, realizado como catálogo de la exposición en la Galería de Arte Nacional de Caracas sobre su obra.

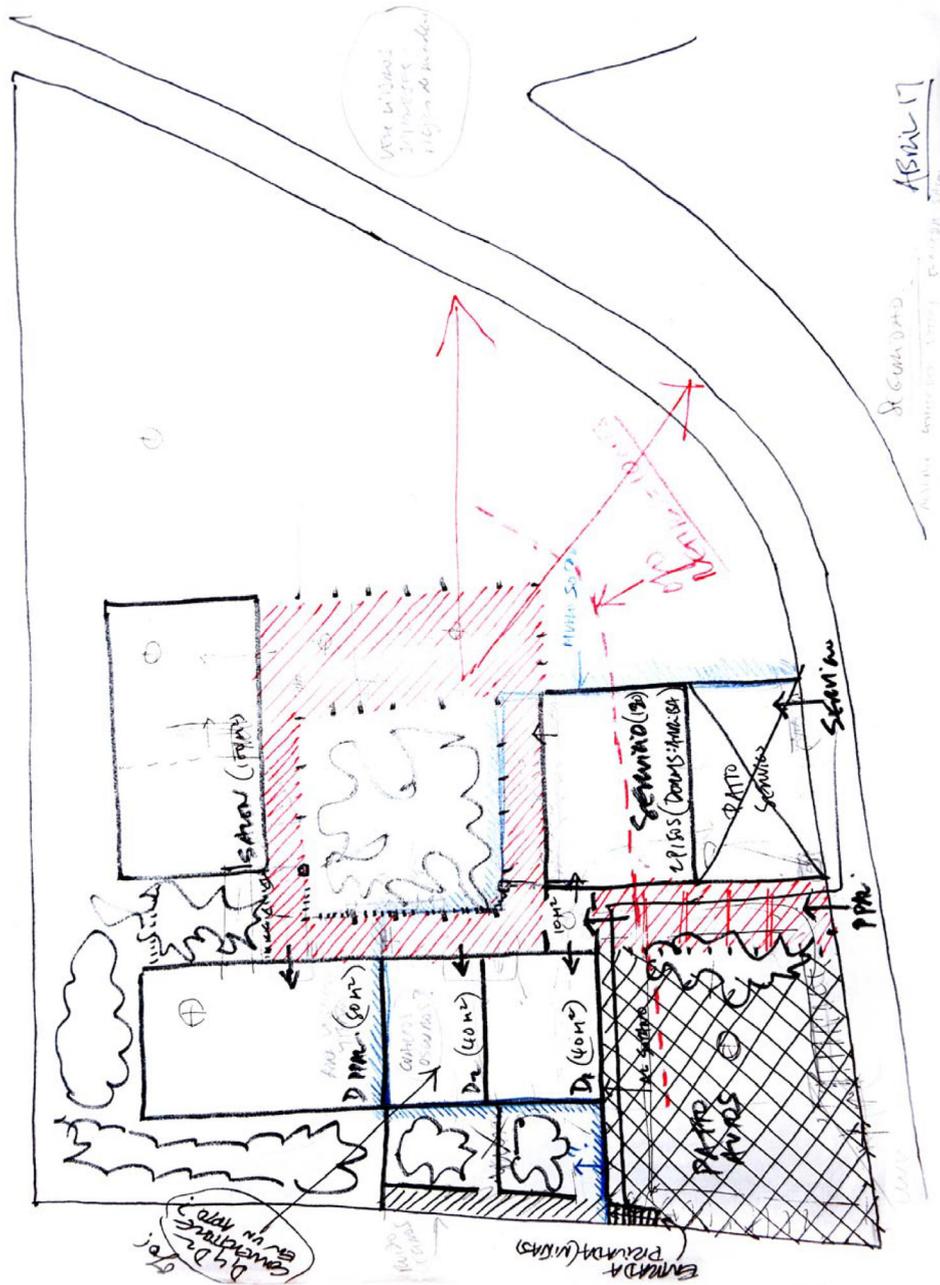


fig. 13 Esquema numero ocho del proceso de ideación del proyecto casa Kavac (Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

Relaciones: dibujos de la casa Alcock I y la Ribereña

La memoria del proyecto de Alcock no es un problema cerrado en torno a la casa Kavac, sino que se encuentra en constante diálogo con otras múltiples instancias, sintetizadas en el cuerpo de su obra y en otras como la mención al ayuntamiento de Alvar Aalo. Por ello, incorporamos La casa Alcock I (1962) y la casa Ribereña (1975), proyectadas previamente a la casa Kavac las cuales funcionan como referencias propias que ponen en contexto las intenciones arquitectónicas de Alcock.

En tal sentido, hemos seleccionados ambas casas porque en ellas proponemos identificar el origen de los elementos arquitectónicos que dirigen el proyecto de la casa Kavac. Su incorporación se justificará en la medida en que ambas casas nos ayuden a verificar y validar las ideas que estructuran la arquitectura de Alcock.

Problemática

El análisis del material empírico indaga en aquellos momentos decisivos que conforman el proyecto arquitectónico. La memoria es reconstruida por el analista a partir de rastros que pertenecen a experiencias pasadas, los cuales conforman el proceso proyectual. Se analizarán por ello un conjunto de dibujos que narran los momentos decisivos de un camino en el que el arquitecto va avanzando de manera incierta en el desarrollo de un proyecto. La cadena de hechos que constituye este tipo de experiencias creativas deja en evidencia a través de los dibujos, las ideas que forman parte de la memoria no declarada, pero que estructuran la obra de Alcock. Esta investigación consistirá en mostrar los elementos que guían el desarrollo de los dibujos arquitectónicos de la casa Kavac y determinar si estos se relacionan con otros.

Preguntas de investigación

Se propone desarrollar esta investigación a partir de las siguientes interrogantes: ¿cómo un proyecto de arquitectura, como el de la casa Kavac, "encuentra" su especificidad?, ¿cuáles son los elementos fundantes de este proceso proyectual?, ¿cuáles son los momentos de duda o retroceso? Asimismo, ¿cómo se pasa de estos esquemas preliminares dibujados únicamente a través de la planta de arquitectura a una obra compleja formal y espacialmente? Y ¿qué es lo que, finalmente, queda de lo pensado originalmente?

Hipótesis

En relación a las preguntas anteriores, destacamos ¿cómo un proyecto de arquitectura, como el de la casa Kavac, "encuentra" su especificidad? En tal sentido, nuestra hipótesis sostiene que los dibujos de ideación son esquemas preparatorios en planta que sintetizan las ideas de la casa Kavac. Éstos representan un proceso de abstracción formal en el que la arquitectura germina y se formaliza a través de lo que significa el planteamiento arquitectónico de las dos casas adicionales dentro del proceso proyectual de la casa Kavac.

La especificidad propia del proyecto resulta de la adecuación de las necesidades y condiciones fijadas por las imágenes iniciales y por las relaciones no visibles que estas mantienen con el resto de su obra construida y con las referencias mencionadas –casa Alcock II y ayuntamiento de Saynatsalo-. El proyecto de la casa Kavac se constituye por una secuencia de momentos, en que las ideas se trasladan de manera constante desde la fase de ideación a los planos finales, estableciendo en este trayecto continuidades y discontinuidades, similitudes y diferencias. En tal sentido, el proyecto describe la oscilación propia de todo proceso creativo.

A través de este proceso se manipula la forma del proyecto a partir de una secuencia de pasos intuitivos e informados que progresivamente proporcionan las imágenes que le dan cuerpo al planteamiento arquitectónico de la casa. Es así, como durante este tránsito los dibujos de ideación se fundan a partir de cuatro condiciones determinantes: La relación con el sitio, la delimitación del espacio a través de formas, la definición de los usos y finalmente la conformación del vacío mediante la secuencia de patios.

El proyecto de arquitectura para la casa Kavac se materializa a partir de una secuencia de dibujos que prefiguran un número acotado de partes y elementos, los cuales se formalizan desde el inicio del proceso creativo. La serie de dibujos determinan un recorrido a través del cual progresivamente se genera la dimensión arquitectónica del proyecto de la casa. Por lo tanto, este accionar está determinado por una trayectoria que inicia en los primeros dibujos del proyecto y cuyo derrotero, entonces, es desconocido y que se cierra en el instante que por obligación tiene que finalizar.

Objetivo General

El objetivo general de esta investigación es conocer el rol del dibujo dentro del proyecto de arquitectura de la casa Kavac, teniendo como objeto de estudio una prác-

tica arquitectónica concreta: la de Walter James Alcock. Se busca realizar una crítica que parte identificando en el proceso de ideación de la casa Kavac algunos hitos que estructuran el proceso en el que ésta se formaliza: es decir, **la memoria del proyecto**.

Objetivos Específicos

1. Ordenar y analizar los dibujos que forman del proceso proyectual de la casa Kavac.
2. Develar el conjunto de elementos que constituyen los dibujos de ideación y que determinan la formalización del proyecto de arquitectura de la casa Kavac.
3. Reflexionar sobre las relaciones cruzadas que existen entre las ideas matrices de la casa Kavac y las dos casas adicionales a estudiar: la casa Alcock I y la casa Ribereña.

Metodología

La investigación está fundada en un método que utiliza la representación gráfica, en base a la cual se estudia, se analiza y se interpreta el conjunto de dibujos pertenecientes al proyecto de arquitectura de la casa Kavac.

En todo caso, el método posee dos vertientes; la primera, la tarea de redibujar gráficamente una serie de esquemas y planos de arquitectura y, la segunda, la interpretación, que surge a partir de la descripción de las intenciones proyectuales.

Estructura del estudio

El siguiente gráfico intenta mostrar el proceso que ha significado el desarrollo de una investigación guiada por la observación, el análisis, la reflexión y la interpretación de un conjunto de evidencias pertenecientes al corazón de la disciplina arquitectónica de Alcock.

La estructura general de la investigación se formaliza en un sistema compuesto de columnas interrelacionadas, la cuales intenta darle coherencia y orden a la investigación. El esquema resulta de un proceso de sistematización de los dibujos que constituyen una práctica proyectual. En primer lugar, se plantea acumular las evidencias –esquemas y planos de proyecto– en un gráfico que haga visible el sistema de ordenación que soporta la investigación y que a la vez nos permita iniciar la re-constitución de la memoria de esta investigación, por tanto, del proceso que

significó el proyecto de arquitectura de la casa Kavac. En segundo lugar, proponemos exponer las ideas que subyacen en los dibujos a través de la producción de una serie de nuevos gráficos analíticos. En tal sentido, la estructura del cuadro se organiza por un lado por las evidencias encontrados y, por el otro a partir de un proceso de interpretación gráfica.

El cuadro se ordena a partir de cuatro momentos que son determinantes para el proceso que hemos denominado memoria de un proyecto. Estos pilares de información están vinculados longitudinalmente entre sí a partir de los elementos identificados en los dibujos de ideación y por el conjunto de planos que constituyen los proyectos. Los elementos gráficos identificados en los dibujos de ideación mediante sus lógicas proyectuales se agrupan en, la relación con el suelo o lugar de implantación (1. topografía, 2. terraza y 3. escalera), la definición de perímetros (4. pilares y 5. planos verticales), el cierre horizontal o construcción del techo (6. cubierta), el centro de la casa como lugar de la luz (7. patio).

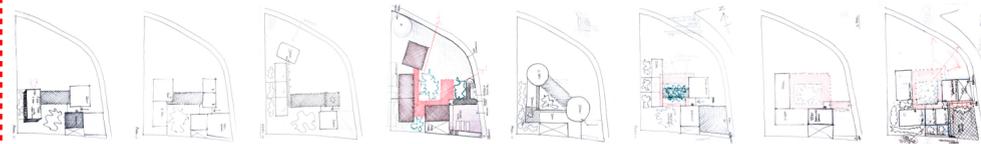
El primer momento -Secuencia de ideación: esquemas preliminares del proceso proyectual de la casa Kavac- se estructura a partir de la serie de esquemas preliminares y su posterior desagregación en elementos gráficos. En esta etapa se intenta dejar en evidencia el proceso a través del cual se generaron los esquemas del proceso de ideación. El segundo momento -los dibujos finales del proyecto de arquitectura para la casa Kavac- se ocupa de los planos del proyecto final o proyecto ejecutivo. Con ellos se busca separar y aislar cada uno de los elementos arquitectónicos anteriormente señalados, para ello se plantea realizar una serie de nuevos dibujos, interpretativos de las ideas directrices del proyecto.

En el tercer momento -La casa Alcock I y la casa Ribereña: ampliación del proyecto de arquitectura- se extiende el foco de estudio a partir del cual se realiza un proceso de análisis a los dos proyectos de las casas que actúan como modelos de referencia: la casa Alcock I y la casa Ribereña. En este punto también se desarrollan una serie de dibujos analíticos que intentan examinar e identificar los elementos arquitectónicos que constituyen cada proyecto.

En el cuarto momento -relaciones cruzadas: elementos arquitectónicos de las tres casas- se comparan las tres plantas bajas y las secciones de la casa Alcock I, la casa Ribereña y la casa Kavac con el objetivo de identificar los elementos o puntos en común entre ellas. También en esta etapa y como momento de cierre se propone una experiencia visual en la que se dibujan los espacios internos de las tres casas.

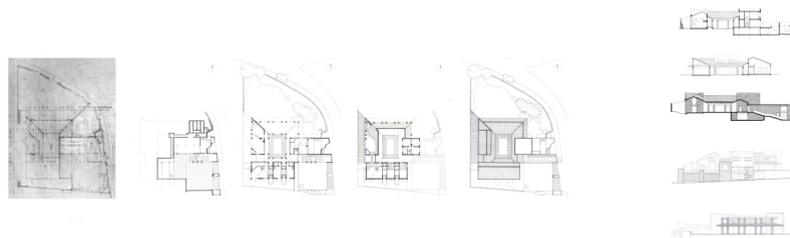
Primer momento

Secuencia de ideación: esquemas preliminares del proceso proyectual de la casa Kavac.



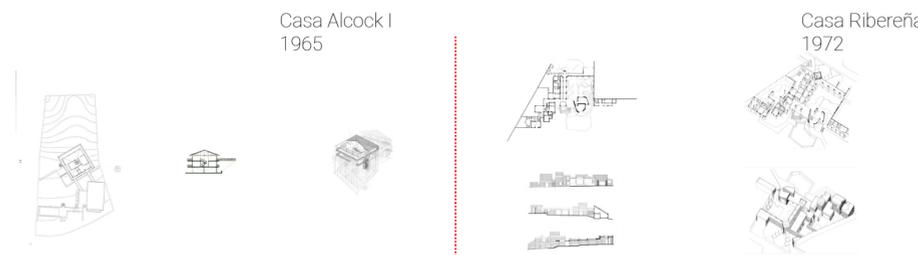
Segundo momento

Los dibujos finales del proyecto de arquitectura para la casa Kavac.



Tercer momento

La casa Alcock I y la casa Ribereña: ampliación del proyecto de arquitectura.



Cuarto momento

Relaciones cruzadas: elementos arquitectónicos de las tres casas.

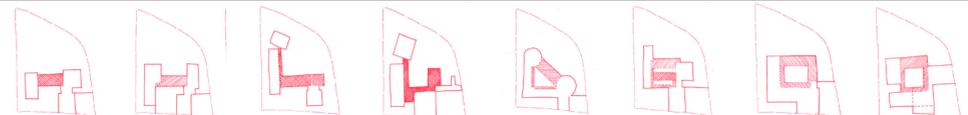


Implantación

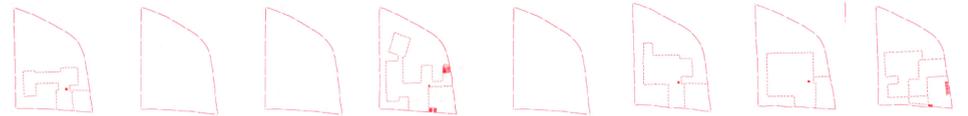
topografía



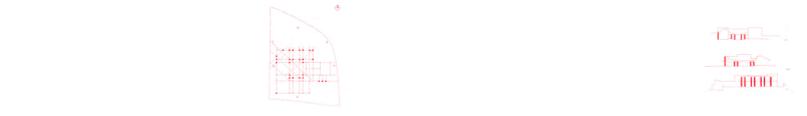
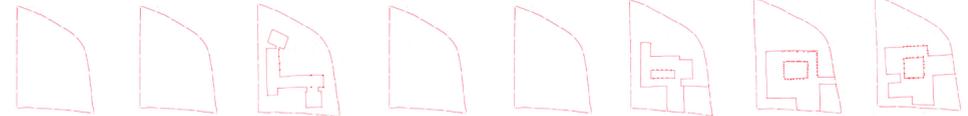
terrace



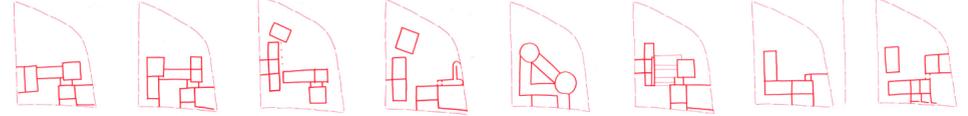
escalera



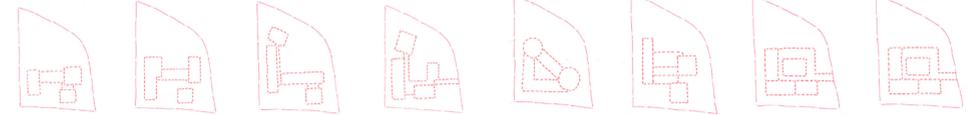
pilar



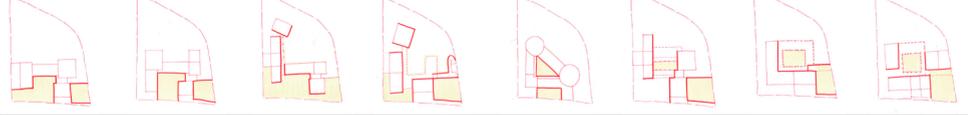
wall/wall



roof



patio



Primer momento

Secuencia de ideación: esquemas preliminares del proceso proyectual de la casa Kavac.

En este primer momento analizaremos los esquemas preliminares que el arquitecto Alcock realizó durante la fase de ideación del proyecto, que presentan las primeras intenciones que progresivamente fueron definiendo el esquema final de la casa. El objetivo de este momento consiste en describir la secuencia de desarrollo de los esquemas a partir de la identificación de sus elementos constitutivos, para luego interpretar en el proceso de análisis, lo que representa cada uno para la configuración del esquema final. En tal sentido, este apartado se estructura en las siguientes partes: la presentación de los dibujos, la secuencia de esquemas preliminares, su clasificación y el análisis final.

Presentación

Las evidencias son ocho esquemas en planta que Alcock realizó a mano alzada en un periodo de siete días. Fueron dibujados específicamente entre el diez y el diecisiete de abril del año 1986, seis de ellos fueron realizados el día diez, uno el catorce y el esquema final el día diecisiete. En esta serie de seis dibujos realizadas en un solo día se formalizó el esquema general de la casa; posteriormente se desarrolla el último, el cual constituye el esquema definitivo de esta fase de ideación (ver fig. 14,15,16,17,18,19,20 y 21).

Éstos fueron realizados en planta; se presume que a escala 1:250. Cabe resaltar que dentro de esta serie inicial no existen evidencias que muestren otro tipo de sistema de representación dentro de esta fase. En ese sentido, Alcock en las fases iniciales de sus proyectos utiliza la planta como modo de visualizar el proyecto. Con respecto a esto señala: "mi representación en planta está relacionada con la implantación de la construcción en el sitio, o sea el manejo del sitio. Ésta es la base de todos mis proyectos. Una planta aislada no representa nada ni determina la arquitectura" (Entrevista a Alcock, 2017). Es así como Alcock utiliza la planta para determinar la relación entre el sitio y su planteamiento arquitectónico.

Estos dibujos describen la distribución del programa, la implantación en el sitio y la conformación de vacíos, los cuales fueron realizados de acuerdo a la referencia del norte geográfico. Los dibujos realizados por Alcock se constituyen a partir de trazos fugaces, intuitivos y preparatorios, que de manera progresiva van modelando las ideas que guían el desarrollo posterior del proyecto. Estos dibujos pueden definirse o caracterizarse como esquemas preliminares, croquis y como dibujos preparatorios. En este caso serán llamados esquemas, ya que funcionan como puentes entre el mundo de las ideas abstractas e iniciales y lo que significa el desarrollo posterior del proyecto.

Cabe resaltar que en los esquemas a estudiar no existen indicios que muestran la

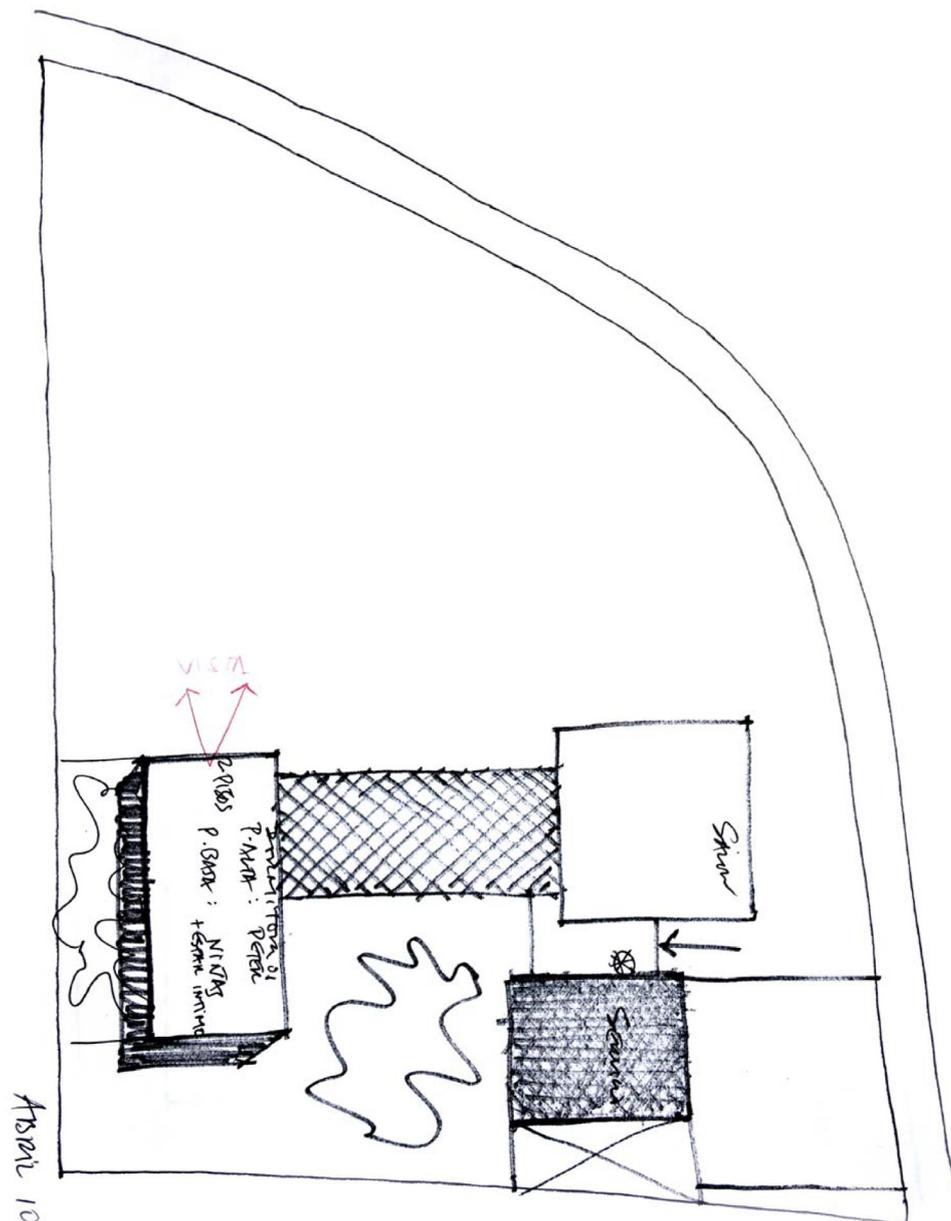


fig. 14 Esquema 1 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac
(Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

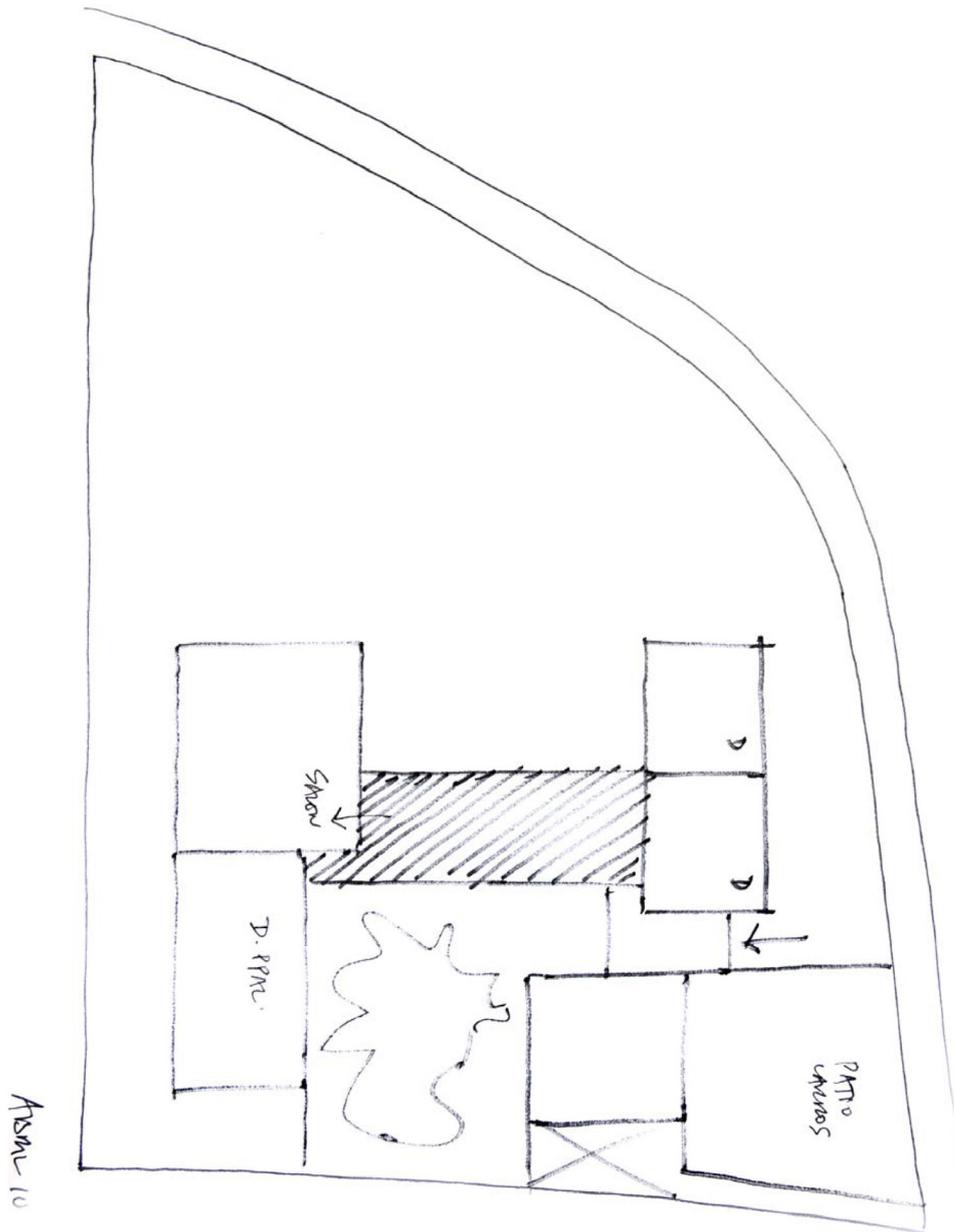


fig. 15 Esquema **2** del proceso de ideación del proyecto casa Kavac
(Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

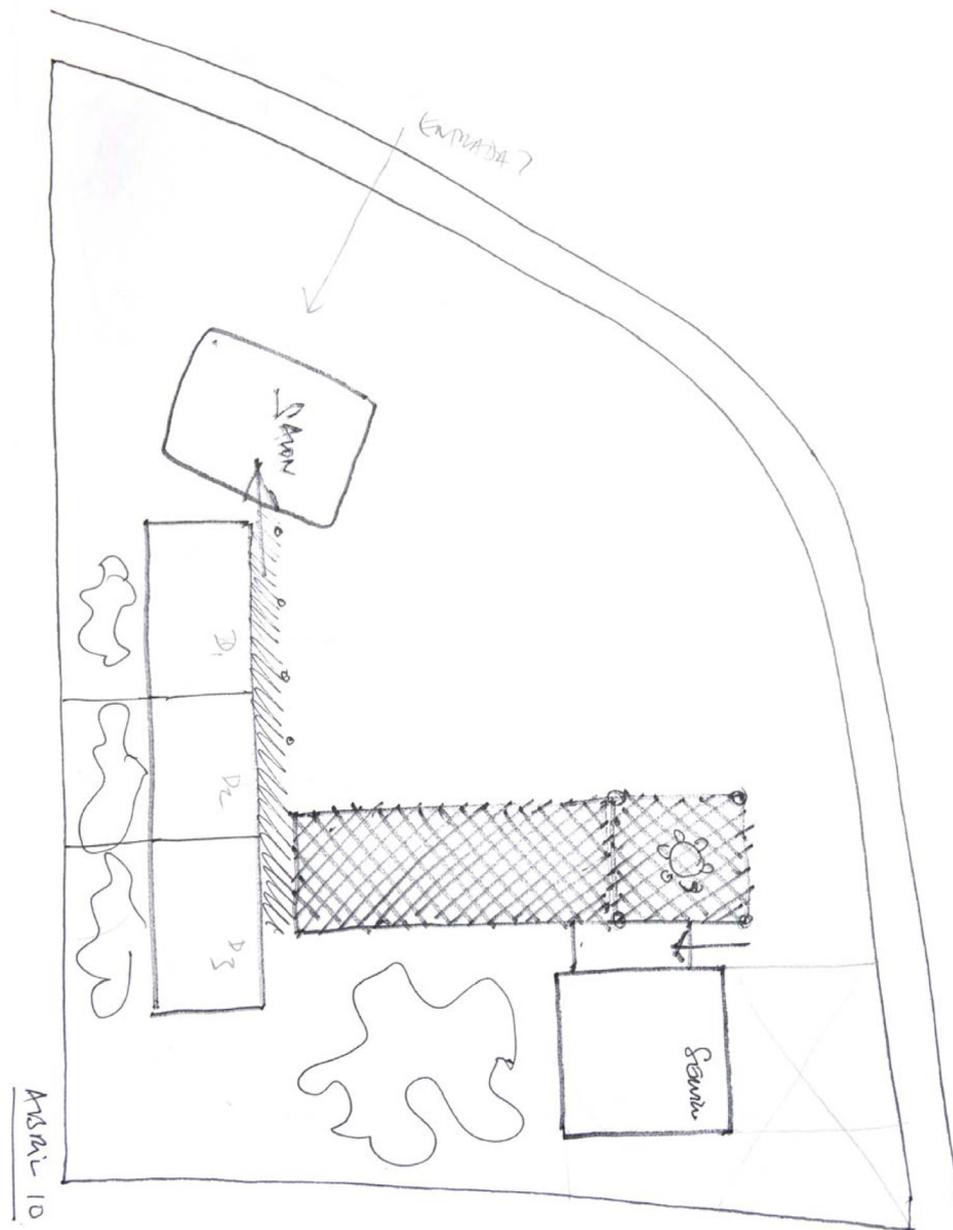


fig. 16 Esquema **3** del proceso de ideación del proyecto casa Kavac
(Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

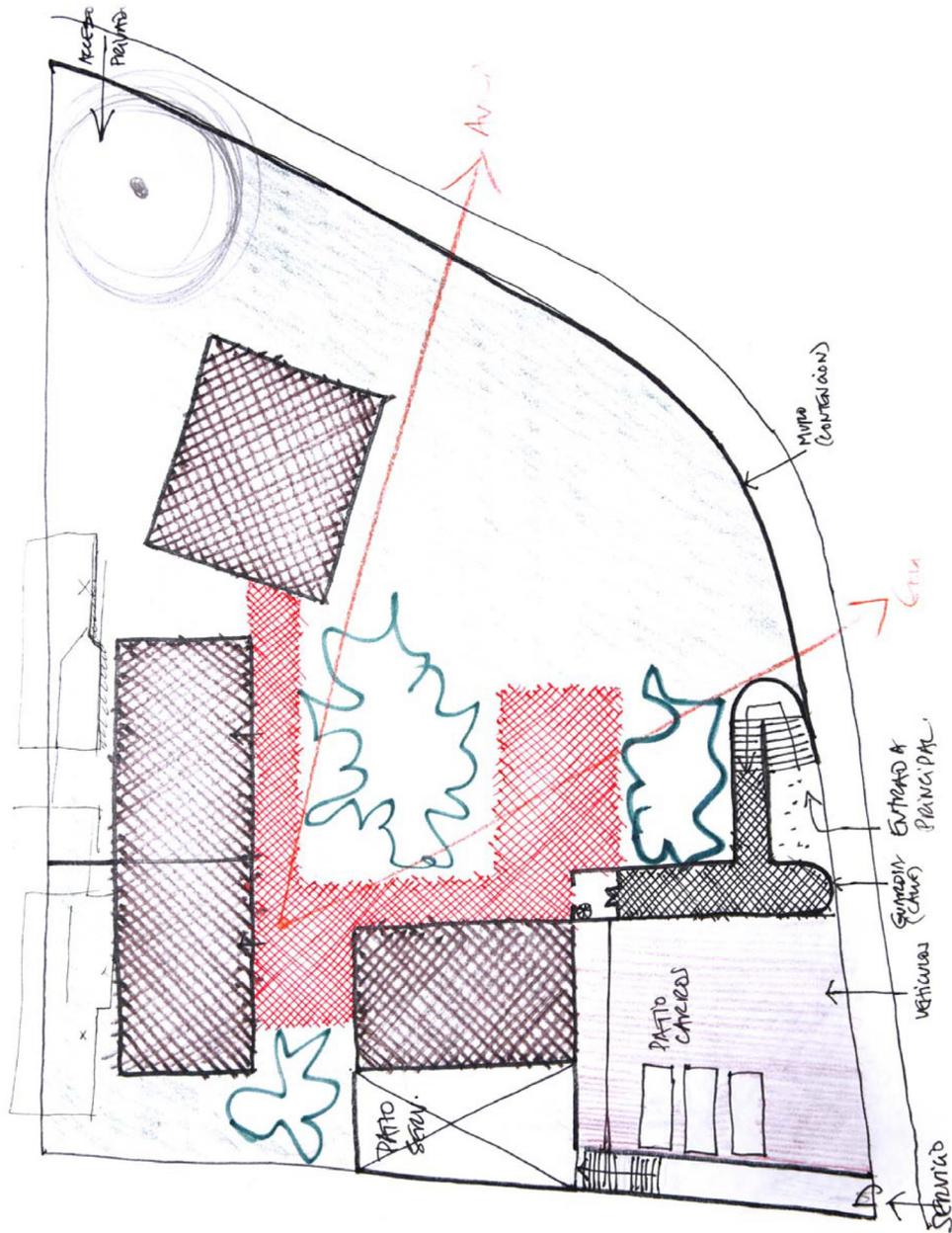


fig. 17 Esquema 4 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac
(Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

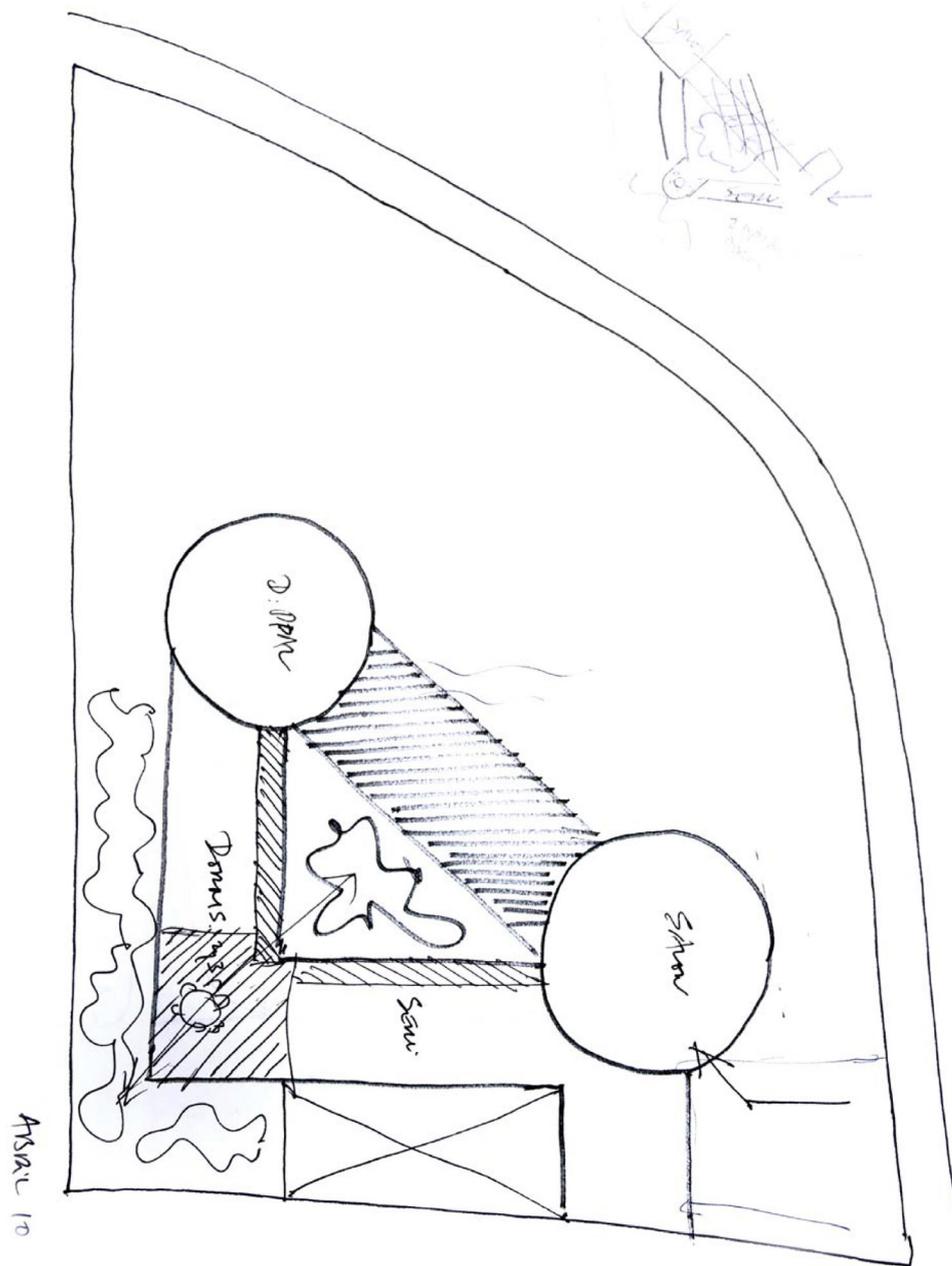


fig. 18 Esquema 6 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac
(Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

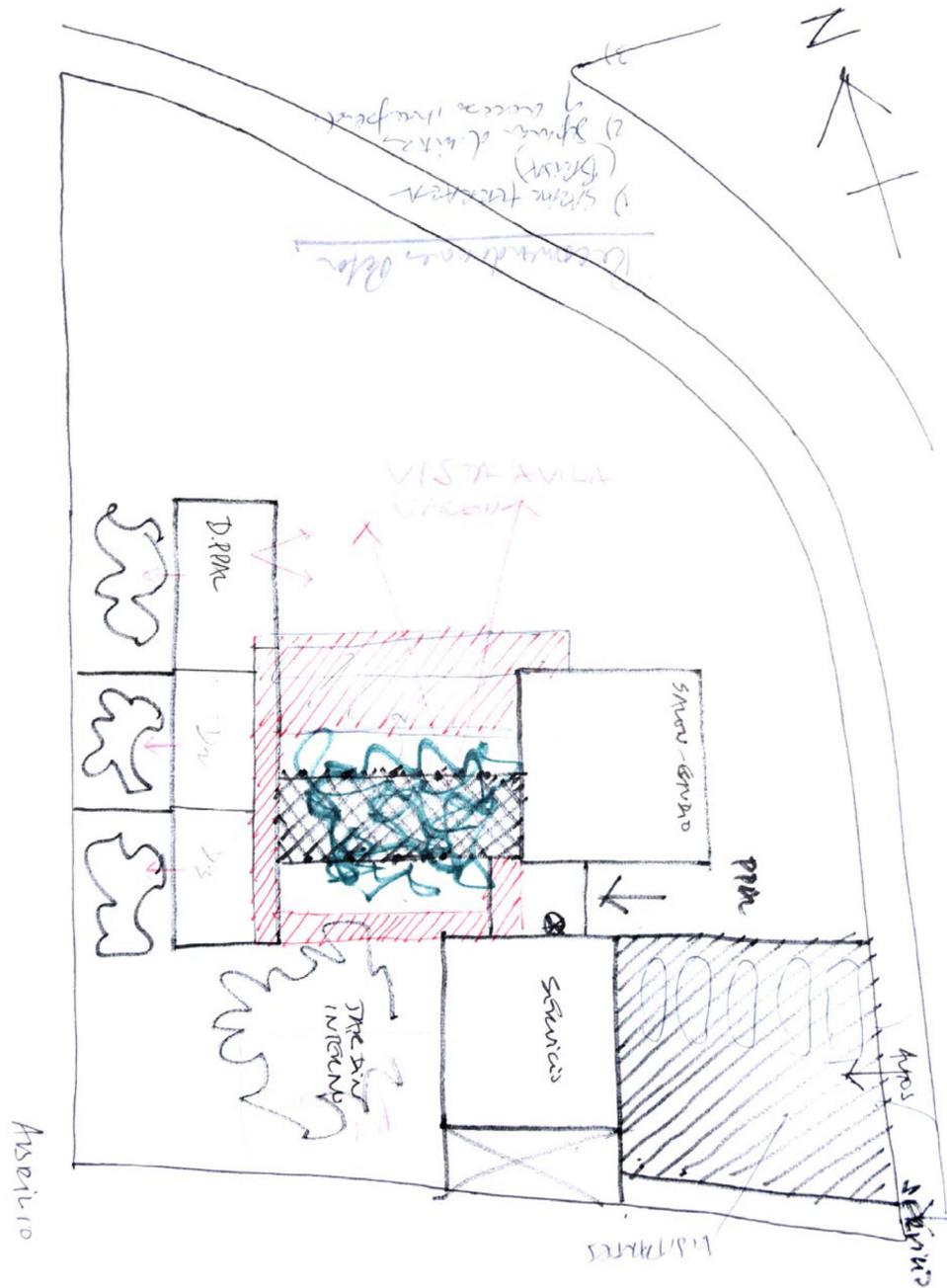


fig. 19 Esquema 6 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac (Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

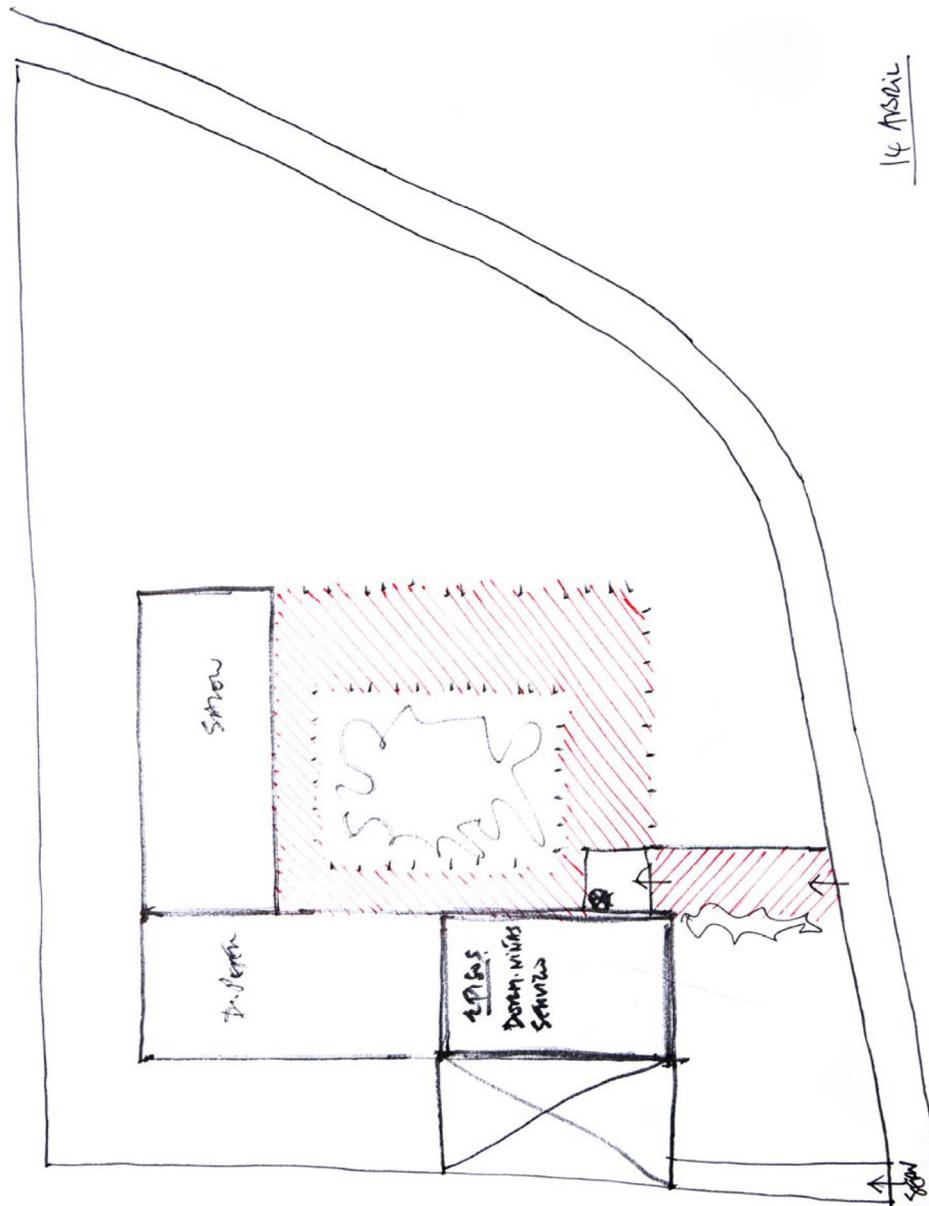


fig. 20 Esquema 7 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac (Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

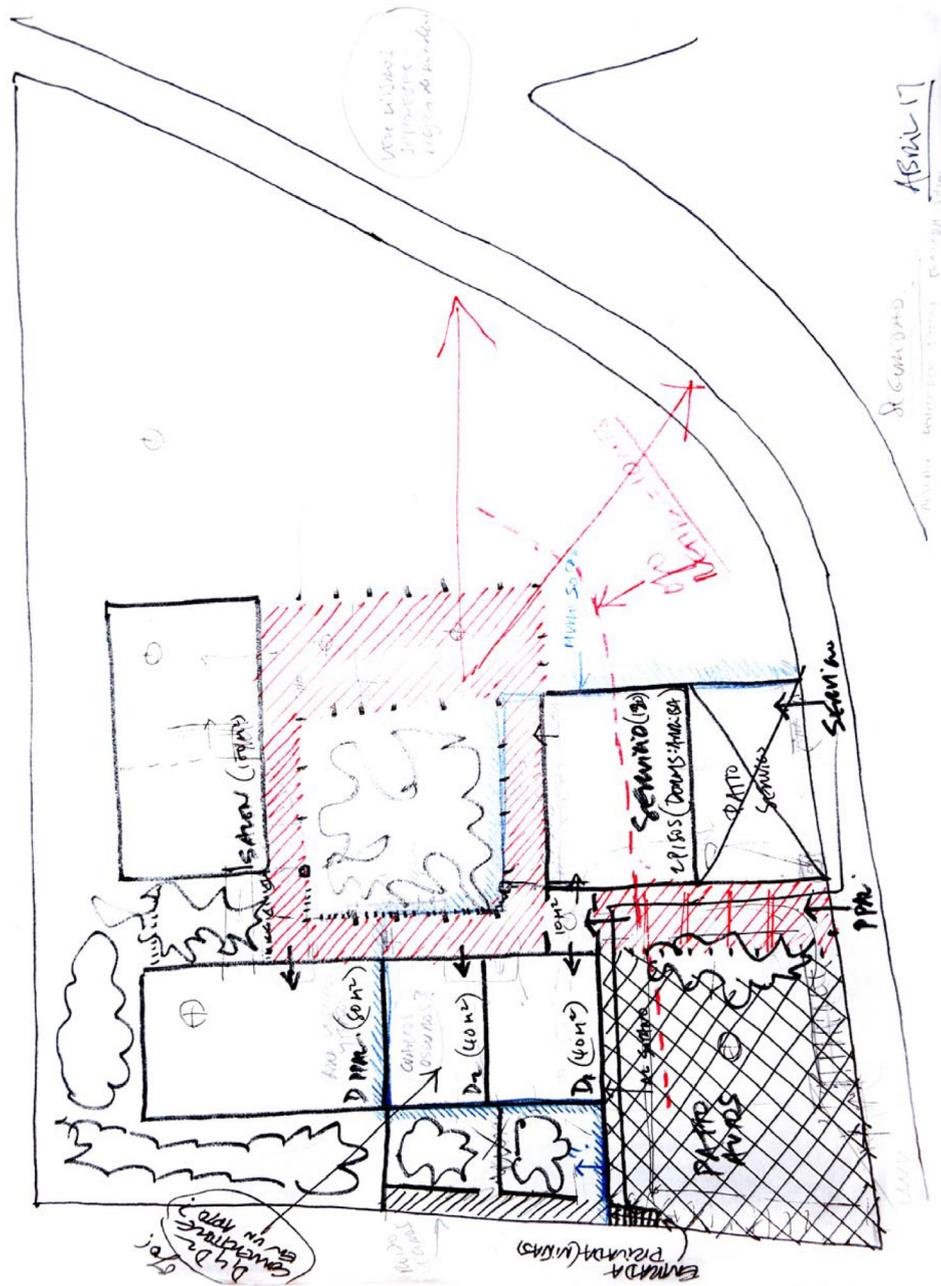


fig. 21 Esquema 8 del proceso de ideación del proyecto casa Kavac (Desarrollados por Arq. Walter Jammes Alcock)

relación de la casa con el contexto; lo que sí se formaliza son las formas que gradualmente van definiendo la implantación final en el sitio. En todo caso, estos dibujos preliminares reproducen la configuración de una casa situada dentro de un perímetro muy específico en un contexto urbanizado, específicamente en la urbanización Country Club en el centro de la ciudad de Caracas, Venezuela.

Los dibujos de Alcock no buscan un mayor aporte estético o formal para la disciplina; por el contrario, son dibujos realizados de manera simple para fijar y delimitar las primeras intenciones. Estas primeras líneas trazadas esquemáticamente adquieren sentido en la medida que se desarrollan como parte de una secuencia repetida de intenciones proyectuales.

La secuencia

La secuencia se desarrolla a partir de la toma de decisiones y de momentos decisivos, constituidos por ciertas constantes que coexisten con momentos de incertidumbre y duda en el ejercicio de prueba y error. Así se van afianzando las ideas que con mayor acierto coinciden con las intenciones del proyecto y que en definitiva configuran el esquema formal y espacial de la casa.

La serie de ocho esquemas desarrollados en planta intenta definir la forma de dos ideas estrechamente relacionadas, las cuales se desarrollan progresivamente. Es decir, existe una continuidad entre ellos a partir del progreso que cada uno significa para el proceso de formalización del esquema de la casa. Esta sucesión de dibujos es producto de la repetición, en definitiva, de la aplicación de sucesivos ensayos y errores que van concretando las intenciones de la estructura de la casa. Se trata por tanto de un ejercicio a través del dibujo, en el que se insisten sobre algunas cuestiones y dejan otras de lado.

Durante la etapa de ideación se desarrollan distintas opciones que sucesivamente dan cuenta de la consolidación de lo que quedó; es decir, durante este proceso se definen los rasgos principales que se eligen entre las múltiples posibilidades formales que cada uno propone. Por ejemplo, la primera idea se formaliza a través de los dibujos E1, E2, E3 y E4 bajo un sistema de partes interrelacionadas y disgregadas sobre el plano de distintas maneras. La segunda idea se materializa mediante los últimos cuatro dibujos E5, E6, E7 y E8, nuevamente a partir de un sistema de partes que acá delimitan y conforman un vacío interno (ver fig. 22).

Clasificación

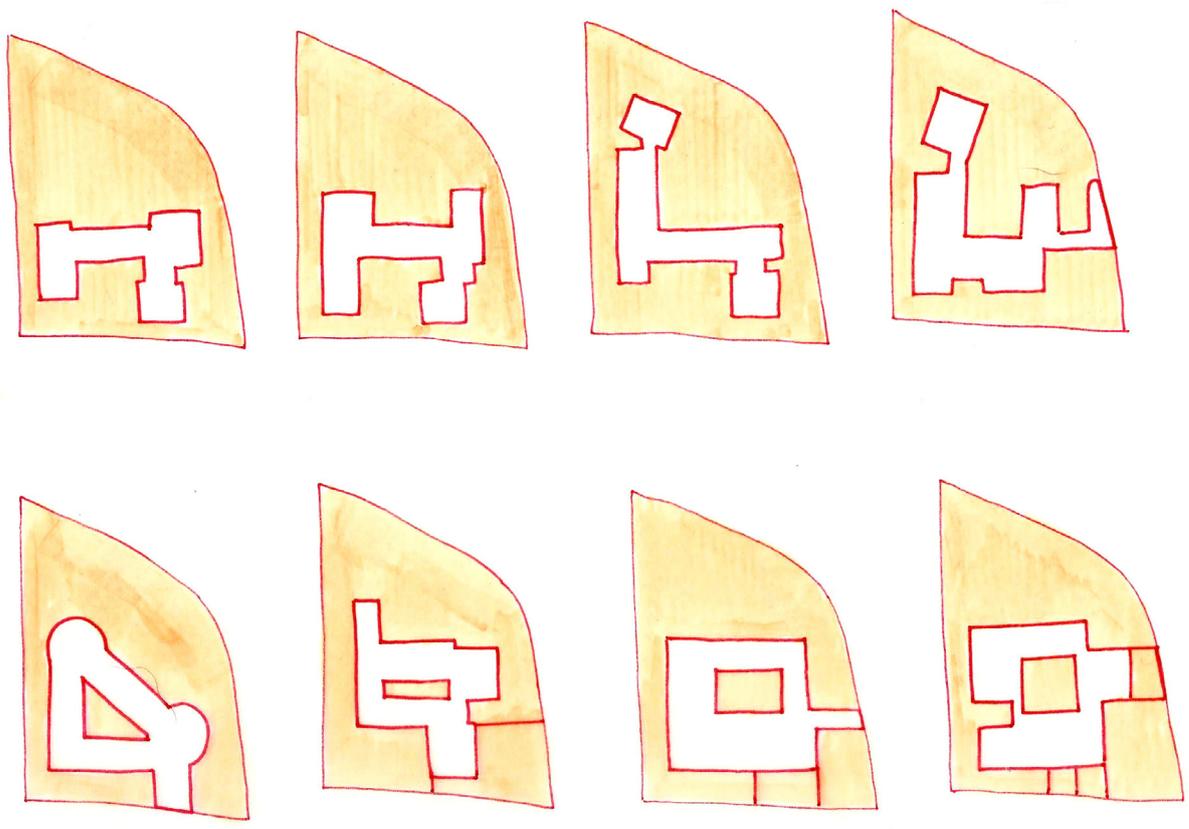


fig. 22 (dibujo del autor) Esquemas de llenos y vacios

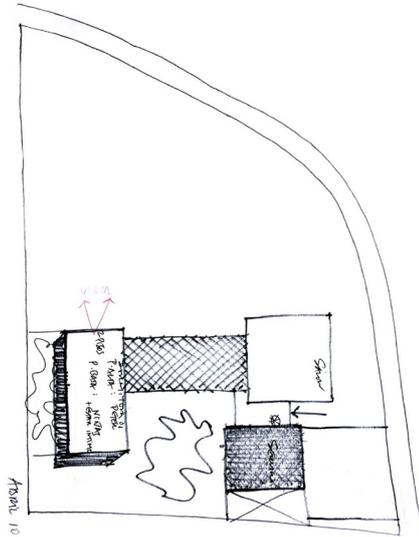
1 6

Hemos clasificado esta secuencia de croquis en tres grupos que responden a lo que hemos identificado como sus intenciones proyectuales. El primer grupo consiste en tres esquemas E1, E2 y E3 (ver fig. 23) los cuales reúnen las figuras que conforman el jardín en la parte baja del dibujo, tales como los cuerpos que contienen el programa y el muro que delimita el perímetro del terreno. El segundo grupo consta de un solo esquema E4 (ver fig. 24), en donde el jardín principal se vincula con el frente del terreno, en cuyo punto aparece un rectángulo que rompe con la perpendicularidad del conjunto. El tercer grupo está conformado por cuatro esquemas E5, E6, E7 y E8 (ver fig. 25) en donde se observa cómo el jardín trazado en los esquemas anteriores se transforma en un patio; aquí se delimita un espacio central a través del cual se posicionan las figuras de distintas maneras.

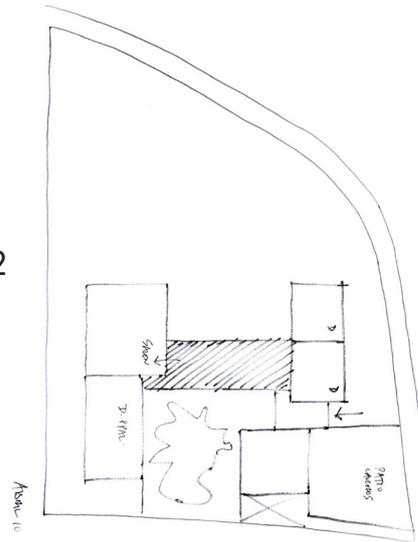
El primer grupo se subdivide a su vez en dos esquemas: los dos primeros E1 y E2 que confinan el jardín hacia el fondo a través de formas rectangulares que se ubican próximas al límite inferior del dibujo. En el tercer esquema E3, el jardín cumple con las mismas características de los anteriores, pero en este caso las formas rectangulares que lo delimitan se desplazan hacia el frente del dibujo, habitando esta parte mediante la repetición del mismo elemento rectangular. En este punto aparece un rectángulo que rompe con las relaciones ortogonales desprendiéndose del resto. Se genera con esta última figura una nueva dirección en diagonal que se proyecta de vuelta hacia el fondo del dibujo.

El segundo grupo está constituido por un esquema E4 que traslada y desarrolla las ideas formalizadas por el último esquema E3 del grupo anterior. En el E4 el jardín pasa al frente del dibujo y se delimita ya no mediante dos caras sino a través de tres; además, ahora la proximidad entre los cuerpos se achica y con esto se genera una tensión entre ellos. En este dibujo aparece también una escalera lo cual nos hace intuir la diferencia de nivel que se representa en él.

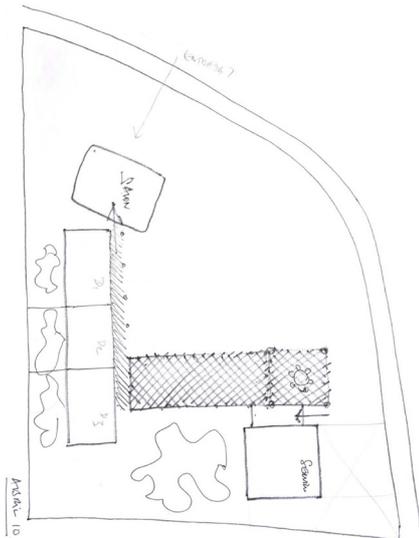
En el último grupo aparece el patio como forma de organización definitiva. Por tanto, en este punto las formas que antes delimitaban el jardín en algunas de sus caras ahora conforman los límites del vacío interno. En los cuatro esquemas E5, E6, E7 y E8 (ver fig. 25) que conforman este grupo, el patio siempre está acompañado de una figura rectangular que lo relaciona directamente con el frente del dibujo, el cual representa el paisaje exterior de la casa. Esta forma rectangular con una textura interna se vincula en los cuatro casos con el resto de las partes del dibujo (ver fig. 25). A través de esta mancha se relacionan todas las otras; por lo tanto, podemos establecer que esta figura recurrente delimita los espacios de circulación y a la vez representa: "[...]una terraza integrada al jardín como un factor importante y necesaria en una casa tropical" (Entrevista a Alcock 2017). Esta figura en planta representada en los esquemas de ideación, finaliza a través del desarrollo posterior del proyecto uno de los espacios más notables de la casa (ver fig. 7 y 85).



E. 1

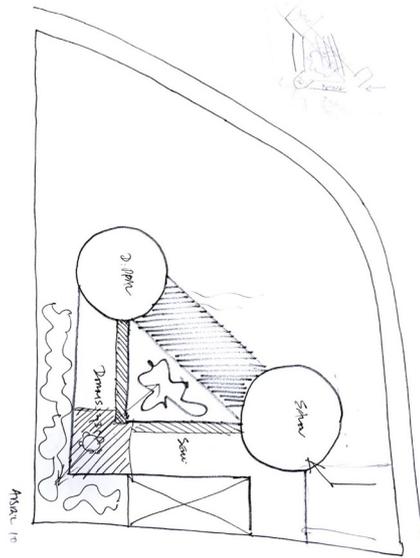


E. 2

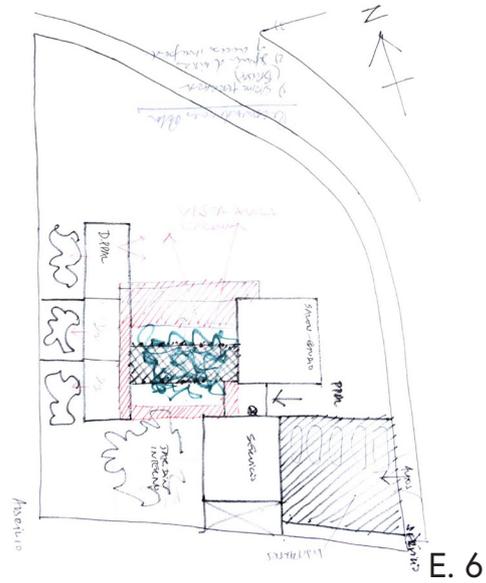


E. 3

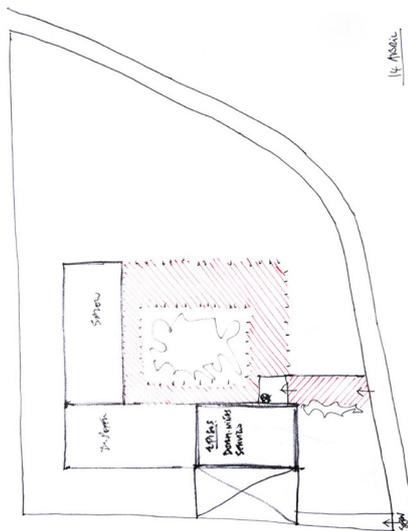
fig. 23 Esquemas 12 y 3



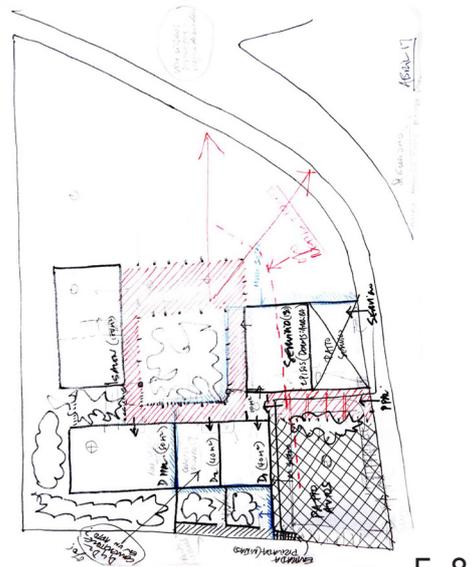
E. 5



E. 6



E. 7



E. 8

fig. 25 Esquemas 5,6,7 y 8

Análisis

A continuación, nos proponemos desarrollar un análisis de las partes que constituyen la totalidad de cada esquema de ideación, por medio de su desagregación; esto es, reconociendo cada uno de los elementos que conforman los dibujos en sí mismos. En principio, la desagregación de los elementos resulta de un análisis en el que hemos logrado separar de cada esquema las formas gráficas que los constituyen.

Antes de iniciar el análisis hemos considerado incorporar un soporte teórico que funcione como guía, para lo cual utilizamos las variables o componentes formulados por Gottfried Semper en *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1851)³. Reproducimos para ellos las ideas de partida de Semper que describen los elementos fundamentales de la casa:

"El hogar se constituye, en efecto, en cada fase de desarrollo de la sociedad, el foco sagrado en torno al cual todo adquiriría forma y se ordenaba. Supone el elemento moral de la arquitectura, el primordial y más importante. A su alrededor se agrupan otros tres elementos que son, por así decir, la negación defensiva contra los tres aspectos de la naturaleza hostiles al fuego del hogar, y respecto a los que lo salvaguardan y protegen. Me refiero al techo [das Dach], al recinto [die Umfriedigung] y al terraplén [der Erdaufwurf]" (Semper en Armesto, 2014, pág. 158).

Semper busca así comprender los orígenes de la sociedad humana a partir de "la expresión del concepto que encierra la obra de arquitectura [...]" (Semper en Armesto, 2014, pág. 157). El pensador identifica una serie de operaciones esenciales que inician el desarrollo de la arquitectura en su estado más básico. Estas características giran principalmente entorno al "foco sagrado" o "fuego del hogar", noción relacionada a la luz y el calor, y que supone la conformación de elementos que permiten la elevación sobre el terreno, la delimitación de ambientes a través de planos verticales (muros o pilares) y finalmente, la construcción de superficies que cobijan el espacio del exterior a través de la cubierta.

Sobre la base de estas condiciones de proyecto se plantea entonces identificar en los dibujos de Alcock aquellos elementos gráficos que representen los cuatro temas formulados por Semper: "el foco sagrado" en el contexto tropical el patio, el terraplén, el recinto y la cubierta y las posibles derivaciones que surgen a partir de ellos. En todo caso, este proceso de análisis, que se sustenta en lo formulado por

³ Su teoría aparece como un sistema de análisis que nos ha permitido ordenar y clasificar los elementos originarios del proyecto, estableciendo de esta manera ciertas analogías entre lo que representa el nacimiento del proyecto expresado a través de los croquis iniciales y la formulación teórica de Semper.

Semper, ha devenido en otros elementos que dibujan la totalidad de los esquemas y que hemos identificado como la topografía, la escalera, la terraza, los planos verticales (paredes), los pilares (estructura), la cubierta y finalmente el patio.

Hemos reconocido en los ocho dibujos cinco elementos, la terraza, las paredes, los pilares, la cubierta y el patio. A continuación, observaremos en los siguientes gráficos como cada elemento progresivamente va transformándose, variando según el impulso que determina cada dibujo.

Por ejemplo, podemos observar como la conformación de las terrazas se va transformando a partir de la sumatoria de figuras, hasta el punto en que estas se disponen alrededor de un espacio central. Las figuras con una textura interna son las áreas sociales y los espacios de circulación (ver fig. 26).

En cuanto a las paredes se observa como las figuras ortogonales se van desplazando con un cierto orden, determinado inicialmente a partir del contacto entre ellas, luego se separan y generan tensión, de nuevo se unen y se recupera la unidad. Se vuelven a distanciar como formas independientes, se aglomeran sobre la parte baja y finalmente se formalizan en tres figuras rectangulares a partir del vacío que las unifica en un conjunto "urbano"(ver fig. 27).

En relación a la presencia de los pilares podemos señalar que de ocho esquemas solo aparecen en cuatro de ellos. Los puntos que representan los pilares surgen en el E3 delimitando el corredor (ver fig. 16), luego desaparecen y nuevamente germinan en el E6 junto al patio demarcándolo en dos de sus cuatro caras. En el E7 y E8 (ver fig. 20 y 21) éstos trazan los límites que determinan la relación entre interior y exterior, a través del patio y el jardín. La agrupación de puntos configura y, fija vacíos y también dibuja los límites que determinan las formas generales de cada esquema (ver fig.28).

La cubierta cobija, comprime, unifica, y se abre al perímetro. En esta secuencia de proyección las figuras que delimitan el perímetro de cada opción son cubiertas independientemente, unificando y generando un conjunto de partes interrelacionadas. Se va trazando el perímetro a través del cual se configuran los usos asociados a cada ambiente de la casa. Este elemento se configura en esta serie a partir de una relación de cuatro o cinco partes. Lo que detona el interés de Alcock de generar con este elemento un juego de cubiertas compuesta de partes independientes unificadas en un conjunto a través de la planta (ver fig. 29).

El patio lo materializan la existencia de los anteriores elementos, como secuencia de partes que generan el vacío interno de cada uno de los esquemas. Estos elementos se visualizan en la mayoría de los casos en dualidad. Son determinados en su inicio por formas resultantes, sin un orden geométrico, sin embargo, su progresión y desarrollo va configurando formas más puras. Por ejemplo: en el E5 (ver fig.18) donde se inicia la configuración del patio, se comienzan a formalizar los esquemas a partir de formas más ordenadas y geoméricamente más definidas (ver fig. 30).

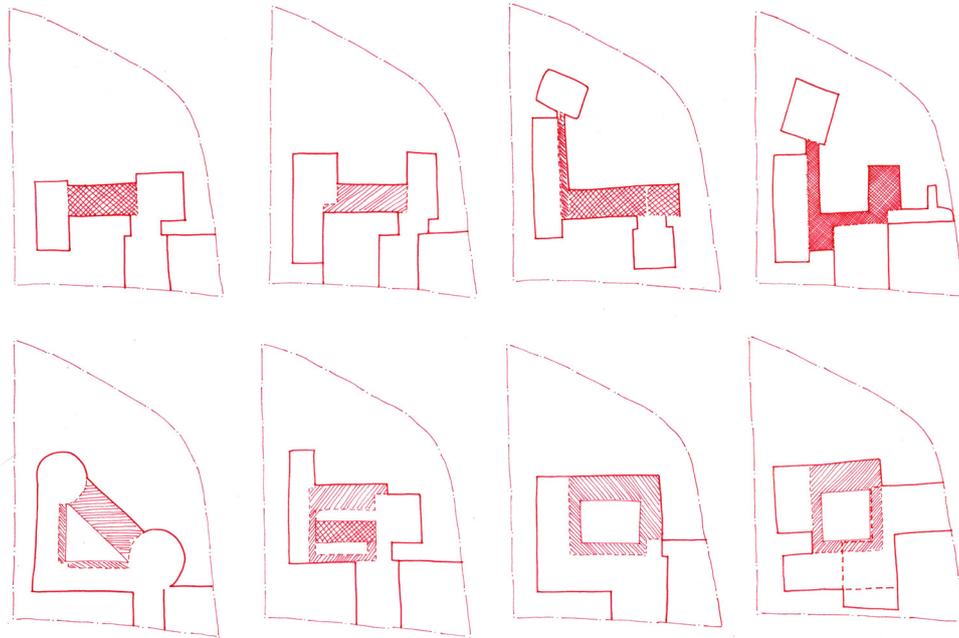


fig. 26 dibujo del autor (secuencia conformación de terrazas)

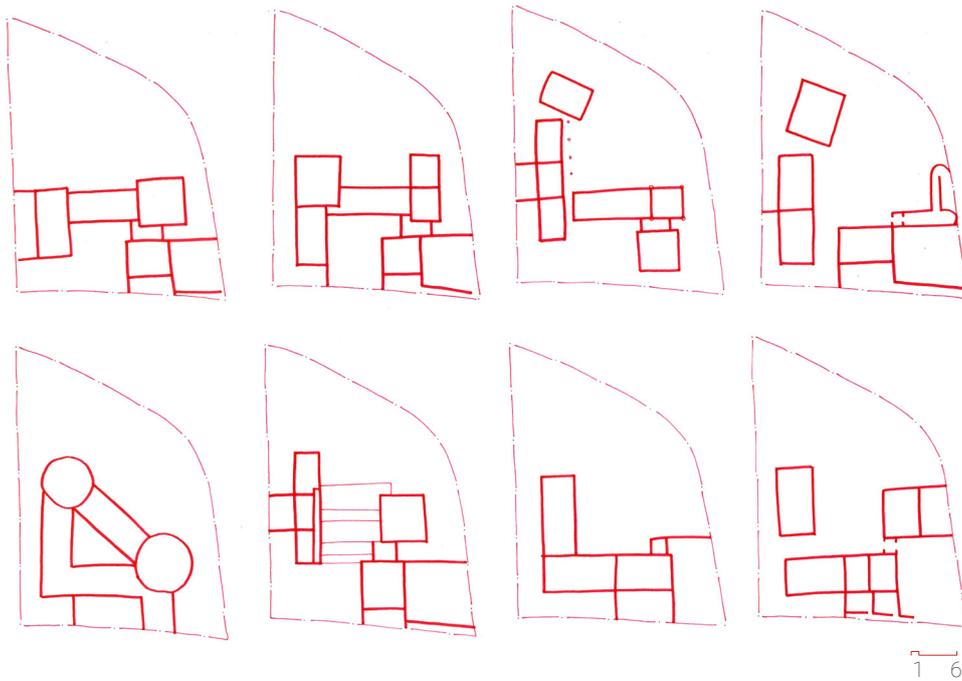


fig. 27 dibujo del autor (secuencia de delimitación de recintos)

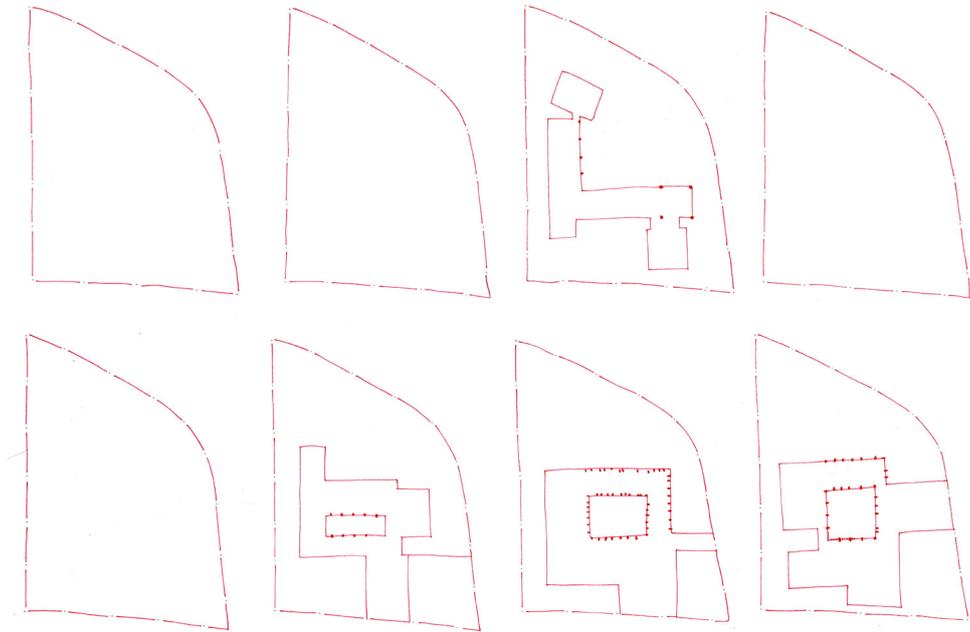


fig. 28 dibujo del autor (secuencia de aparición de pilares)

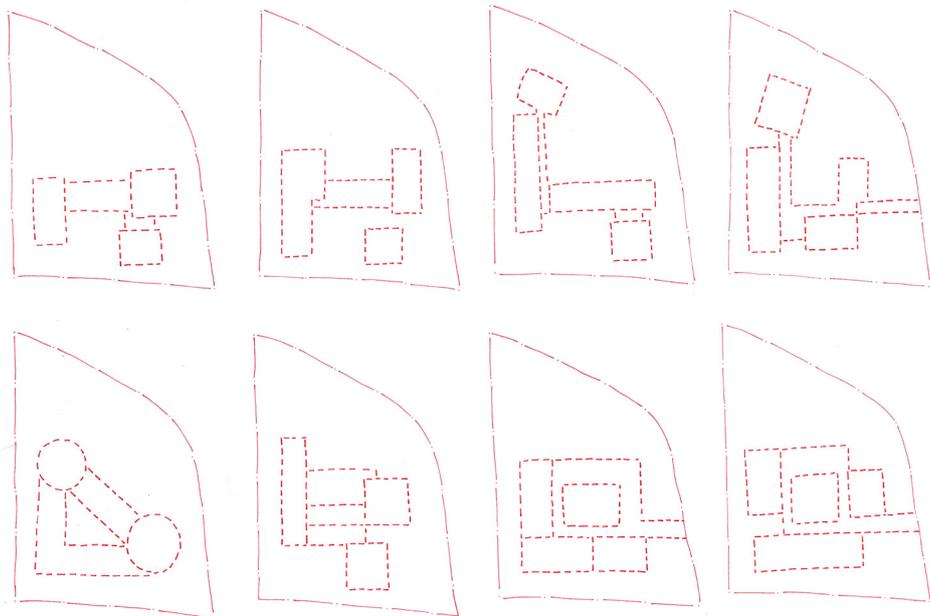


fig. 29 dibujo del autor (secuencia de proyección de cubierta)

1 6

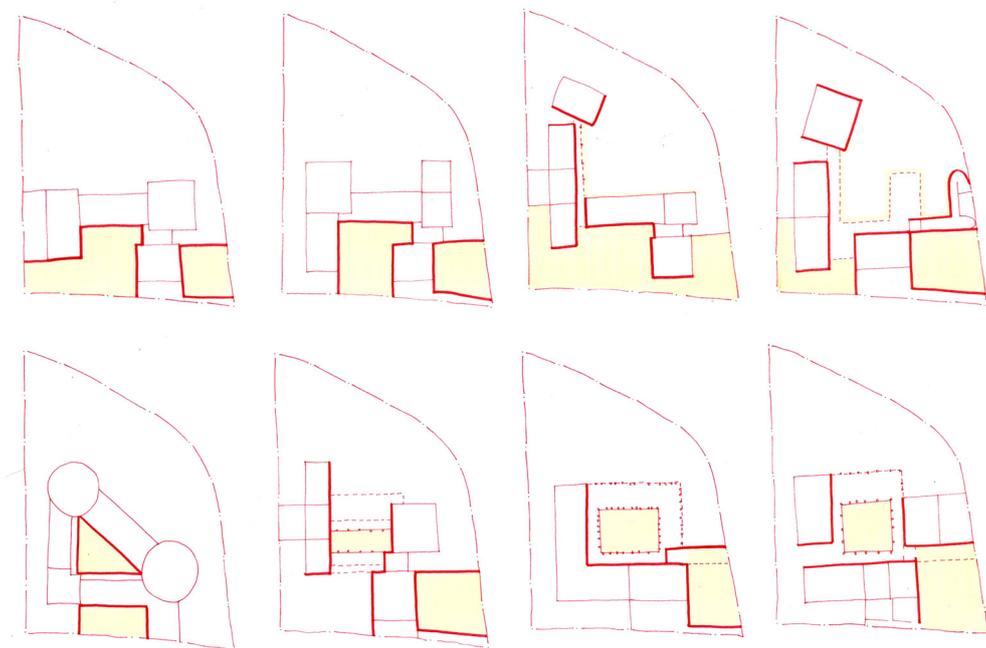


fig. 30 dibujo del autor (sistema de jardines y patios)

1 6

Segundo momento

Los dibujos finales del proyecto de arquitectura para la casa Kavac.

En este capítulo trabajaremos con los dibujos finales del proyecto que fueron desarrollados en función de las directrices determinadas por los dibujos de ideación. Se comentarán sus características a partir del momento en el que fueron realizados durante el proyecto. Posteriormente se interpretarán los elementos proyectuales que subyacen en ellos y finalmente se estudiará cómo estos se formalizan. Para ello y, basándonos en los planos existentes desarrollaremos como parte del análisis una serie de dibujos a mano alzada, a regla y escuadras y en CAD en los que se redibujan los distintos elementos constitutivos del proyecto.

Este análisis tiene como objetivo identificar las persistencias formalizadas en el proceso de ideación dentro de los dibujos finales del proyecto de la casa Kavac. Se intentará localizar la forma en que cada idea se manifiesta como un elemento arquitectónico. Esto nos permitirá reflexionar sobre sus cualidades formales y espaciales a partir de lo que representa cada elemento dentro del conjunto de dibujos que congregan los planos finales del proyecto.

Presentación

Para el desarrollo de esta etapa utilizaremos un conjunto de planos finales dibujados en distintos momentos. Ellos constituyen dos grupos: el primero está conformado por los planos finales con los que se construyó la casa, dibujados manualmente con lápiz y rotulador entre el mes de septiembre del 1986 y junio del 1988. El segundo es una serie dibujada especialmente para la publicación de la casa en el catálogo de la exposición de la Galería de Arte Nacional de Caracas en 1992, Alcock Obras y Proyectos 1959-1992 (curada por Hannia Gómez y William Niño Araque). Nos referimos entonces a una agrupación de dibujos constituida por trece planos de arquitectura, cuatro dibujos de detalles, dos de estructura y los ocho dibujos para la publicación. Los planos de proyecto sobre los que trabajaremos son los planos de arquitectura y no contienen el proyecto del paisajismo, el cual fue encargado a un especialista.

Los planos del proyecto y aquellos realizados para la publicación fueron dibujados en proyección ortogonal y representados a través de la planta, sección, elevación y algunos detalles constructivos. Todos fueron dibujados en lápiz y a mano por el equipo de dibujantes del estudio del arquitecto Alcock. Los primeros fueron desarrollados en dos etapas: un primero grupo de planos con los que se inicia la construcción de la casa (ver fig. 31,36 y 37) y un segundo grupo desarrollado durante la ejecución de la obra, y que representan las modificaciones realizadas en ella posteriormente. Sin embargo, de todo este grupo de planos finales utilizaremos para el análisis solamente el plano topográfico con la topografía modificada (ver fig. 31), la planta baja y la planta techo del proyecto (ver fig. 33 y 34), tres secciones (ver fig. 35,36 y 37) y las elevaciones (ver fig. 38 y 39).

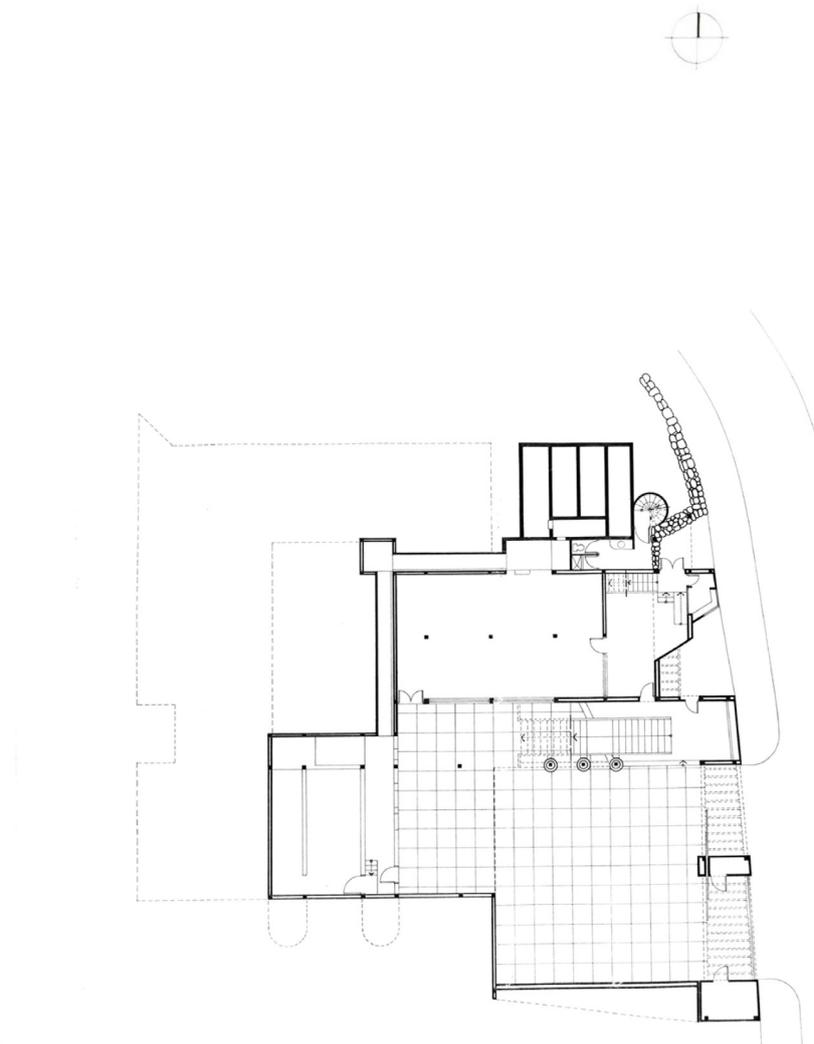


fig. 32 proyecto de arquitectura (planta nivel sotano) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

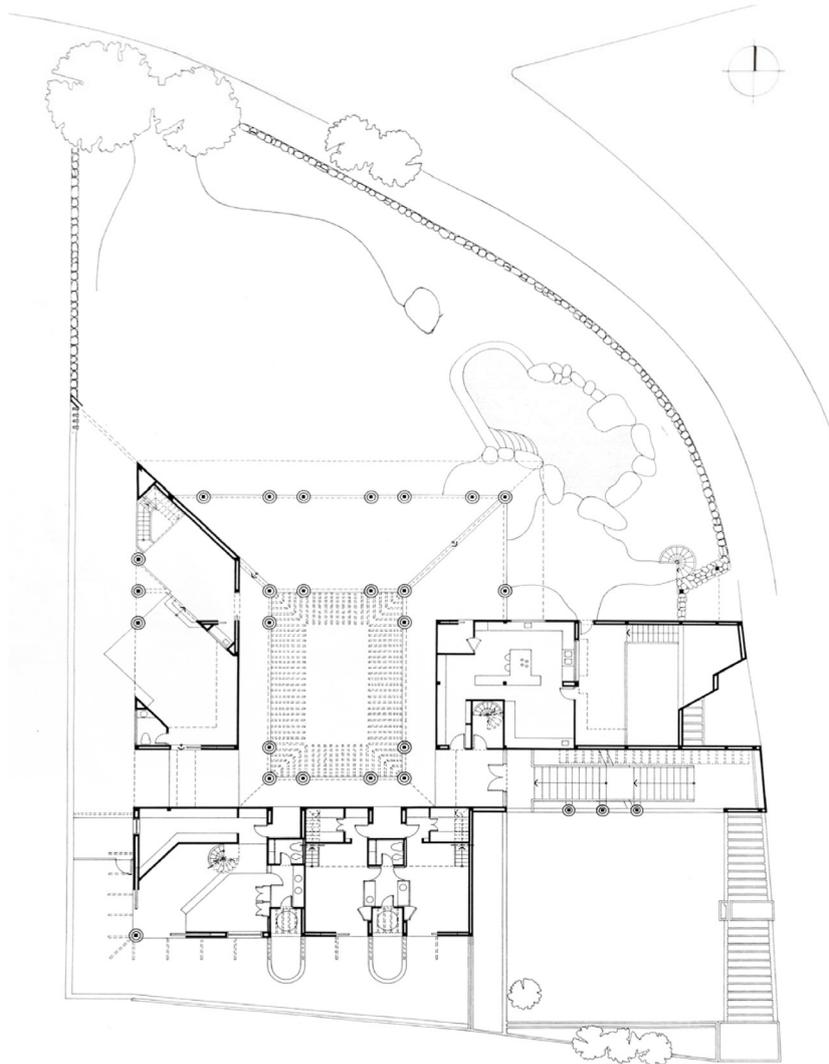


fig. 33 proyecto de arquitectura (planta nivel mezzanina) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

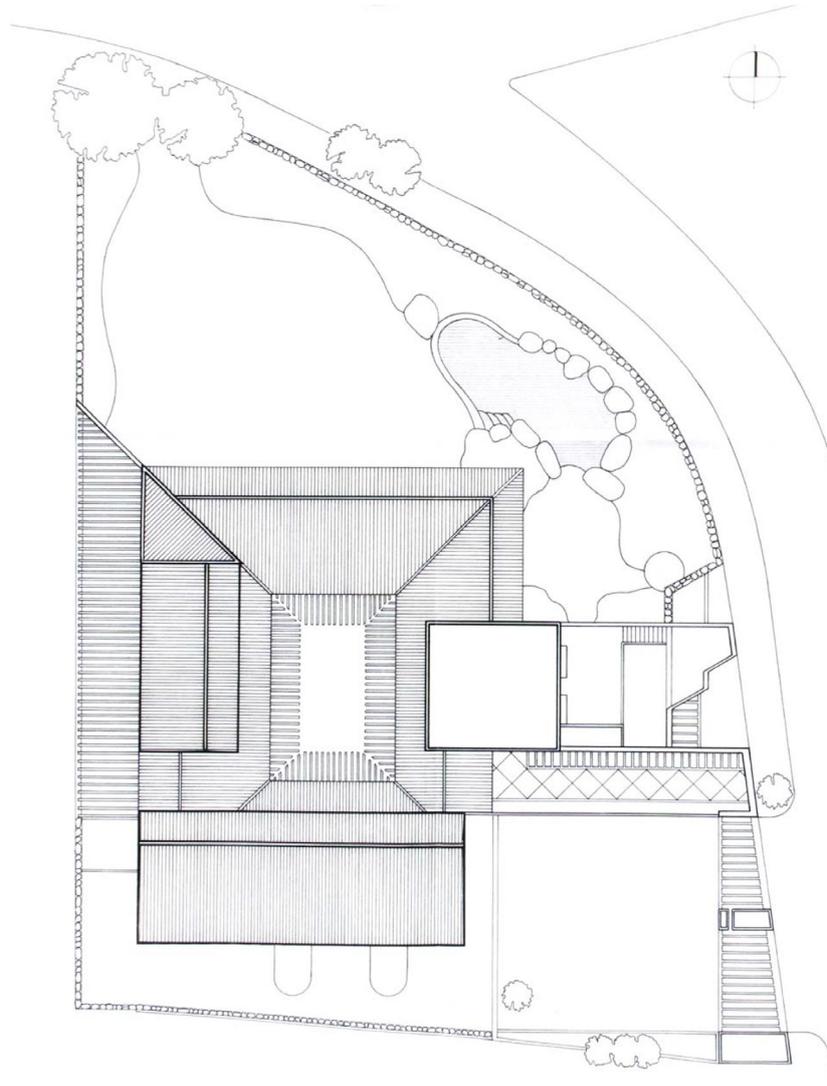


fig. 34 proyecto de arquitectura (planta techo) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

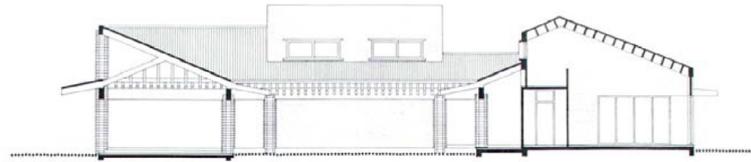


fig. 35 proyecto de arquitectura (sección por terraza cubierta, patio y habitaciones) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

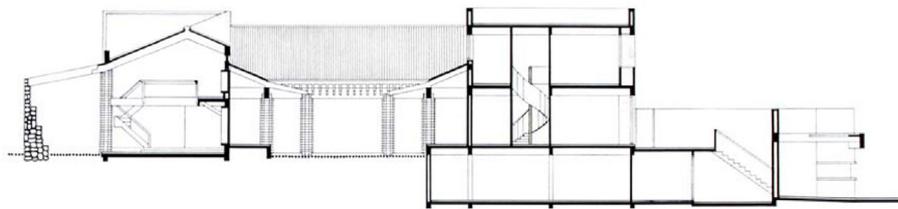


fig. 36 proyecto de arquitectura (sección por estudio, patio y zonas de servicios) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

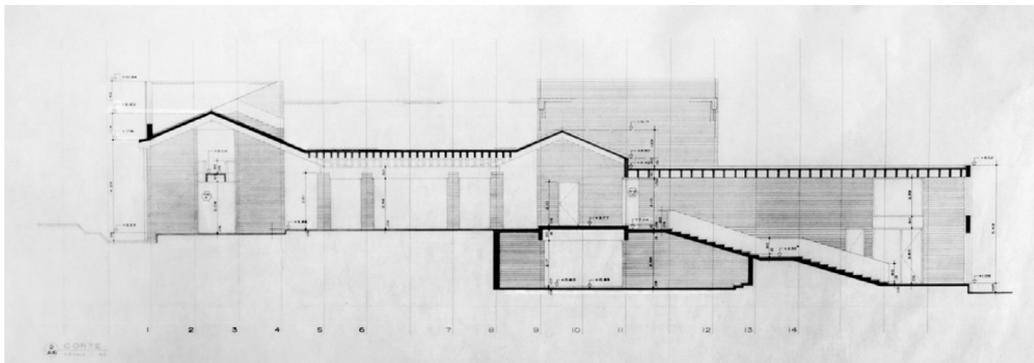


fig. 37 proyecto de arquitectura (sección por escalinata de acceso) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

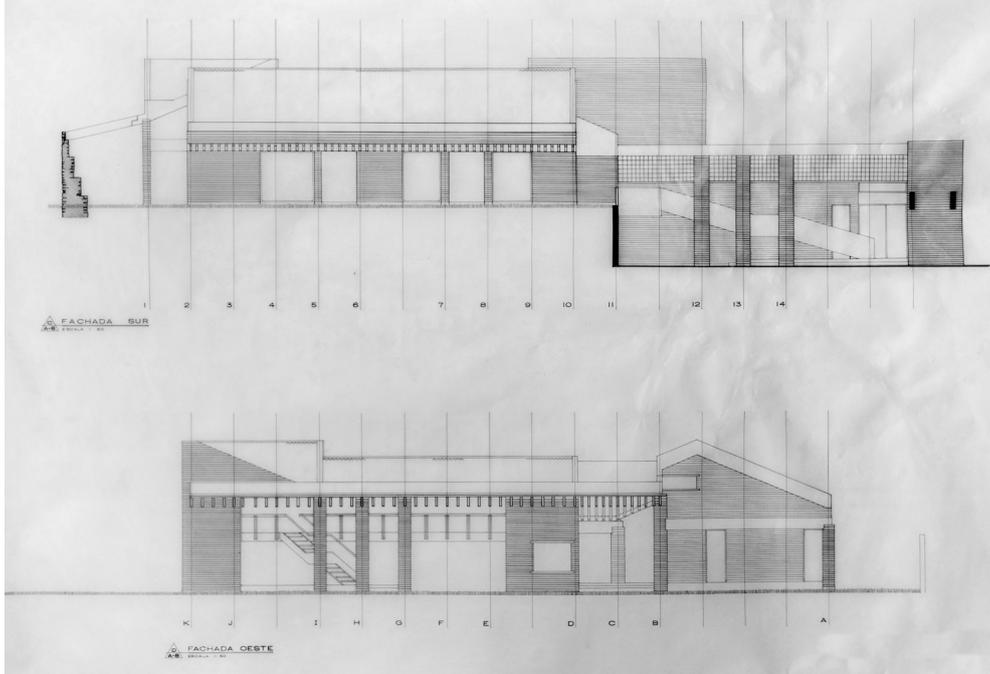


fig. 38 proyecto de arquitectura (elevación Sur y elevación Oeste) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

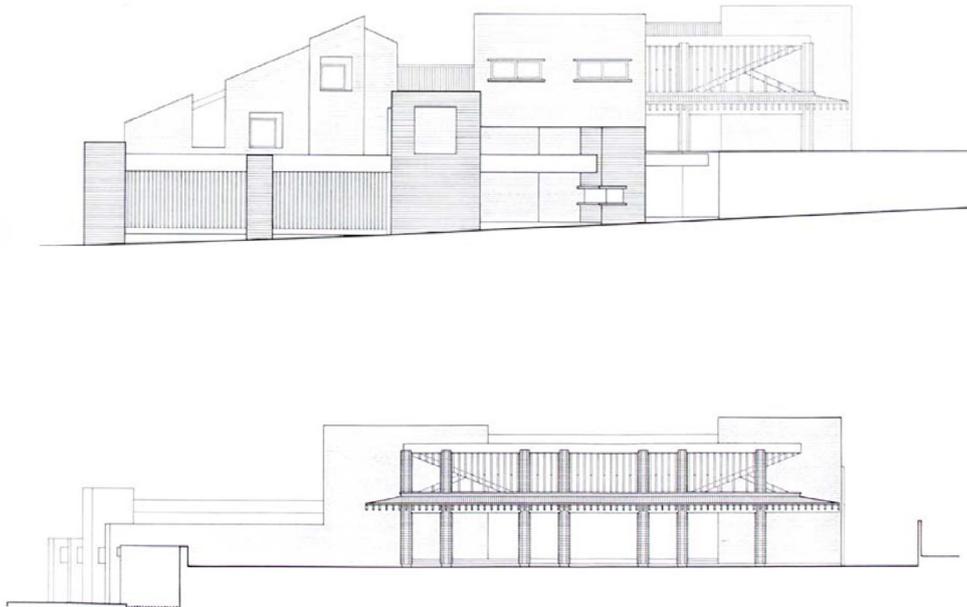


fig. 39 proyecto de arquitectura (elevación Este y elevación Norte) casa Kavac
Cedido por Walter James Alcock

Intenciones proyectuales

El proyecto se compone a partir de una relación entre partes abiertas y cerradas, cuya disposición en la planta se organiza a través de un sistema claustral. El método de proyecto que utiliza Alcock para la casa Kavac establece así una relación con dos tiempos de la historia de arquitectura: uno más académico, que gira en torno a la disposición compacta del patio y el otro más moderno y abstracto, a partir de la división de cuerpos que constituyen la planta baja del proyecto de la casa; condición última generada a partir de las ideas formalizadas en la serie de esquemas iniciales. Otro aspecto que contribuye a esta condición moderna es visible a través del juego dinámico del sistema de cubierta (ver fig.4). Cabe resaltar que la geometría que rige la forma de la planta de la casa se ordena a partir de un sistema de relaciones paralelas, donde la relación entre las partes que la conforman es ortogonal. Este sistema de orden se rompe únicamente con la diagonal que genera la apertura hacia el exterior en la terraza cubierta (ver fig. 33, 43 y 45).

Análisis interpretativo

Se inicia el proceso de análisis reconociendo los elementos arquitectónicos como parte de un todo representado a través del proyecto. Si bien podemos observar el sistema de partes que constituye este proceso, partimos identificando las ideas para luego aislarlas de su contexto inmediato, buscando así analizarlas como elementos autónomos. Esta etapa de aislamiento nos sirve para reconocer los momentos precisos en que las ideas iniciales persisten y son representadas a través del proceso de confirmación que se reproduce durante el desarrollo del proyecto.

En los siguientes apartados analizaremos las distintas partes que conforman los planos del proyecto final. Para ello, nos hemos planteado agrupar cada elemento a partir de su lógica proyectual: la implantación en el terreno, la estructura formal y espacial de la casa y finalmente el patio como vacío interno.

Implantación

Iniciemos señalando que la casa Kavac se orienta francamente hacia el Norte y se ubica en un terreno que desciende progresivamente hacia el Este, con una pendiente considerable cuya diferencia es de tres metros y medio, siendo el lado Oeste de la parcela el que se encuentra en una cota superior. A la parcela se le accede por

la parte más baja, que en este caso representa el lado Este (ver fig. 40).

Alcock propone sobre esta topografía la construcción de dos planos superpuestos; el primero relaciona la casa directamente con el exterior a través de su acceso y el otro define un plano el cual otorga significativa horizontalidad a la pendiente original. En tal sentido, la nivelación del terreno resulta de un proceso de corte y relleno en el cual se secciona la topografía y se propone un muro que contenga el nuevo nivel. Dicha operación permite la existencia de la planta del sótano y la planta superior. Luego, se rellena el desnivel existente creando así la planta mezzanina de la casa la cual se posa a tres metros de altura sobre este último (ver fig. 41).

Con esta operación de cortar y rellenar la topografía se generan dos terrazas, cuyas superficies se distinguen entre sí a partir de la relación visual que cada una establece con el paisaje y por los usos que cada una aloja. El sótano es un espacio de servicio y llegada, mientras que el nivel superior contiene los ambientes sociales e íntimos de la casa, los cuales se proyectan horizontalmente hacia el paisaje exterior. Entre ellos existen algunos desniveles que van marcando el paso entre los espacios dispuestos sobre la planta. Sobre la planta baja reluce un espacio rectangular perfectamente delimitado el cual se apoya quince centímetros por debajo del área de circulación y se orienta hacia el Norte franco. Posteriormente, dicho plano se transforma en el patio central de la casa. Cabe señalar que el proyecto de la casa posee una planta alta, pero por no tener vinculación directa con el terreno la hemos descartado en esta etapa de descripción sobre la implantación de la casa en su contexto inmediato (ver fig. 41 y 42).

Los dos planos que acabamos de describir se comunican entre sí a partir de una majestuosa escalinata que vincula diagonalmente la diferencia de niveles, condición reproducida a través una plataforma escalonada (ver fig. 42). La escalera se ubica en un punto medio de la planta, lo que permite comunicar los planos horizontales sobre uno de los puntos de intersección entre ambos, vinculando así ambas superficies. Sobre el nivel de la planta baja existen varios planos horizontales a distintas alturas, solventadas por una serie de escalones puntuales, lo que contribuye a distinguir verticalmente el uso de cada ambiente.

Por tanto, se identifican claramente dos tipos de estrategias para vincular las distintas diferencias de nivel: a través de la escalinata de acceso principal (ver fig. 42) y los planos a diferentes alturas generados por los escalones que permiten circular a través de ellos. De igual manera, como fue señalado anteriormente, existen otros elementos de circulación vertical en la planta, pero por no vincular planos apoyados sobre la tierra nos hemos tomado la libertad de prescindir de ellos en esta etapa.

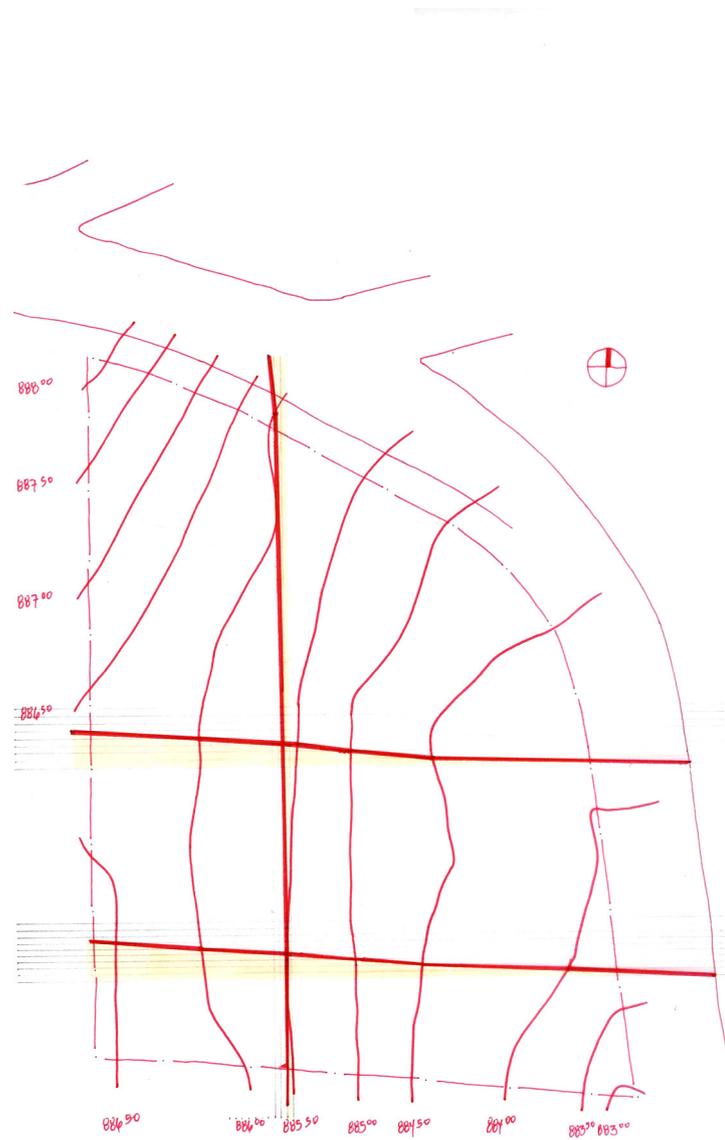


fig. 40 dibujos del autor
(plano topográfico)
casa Kavac

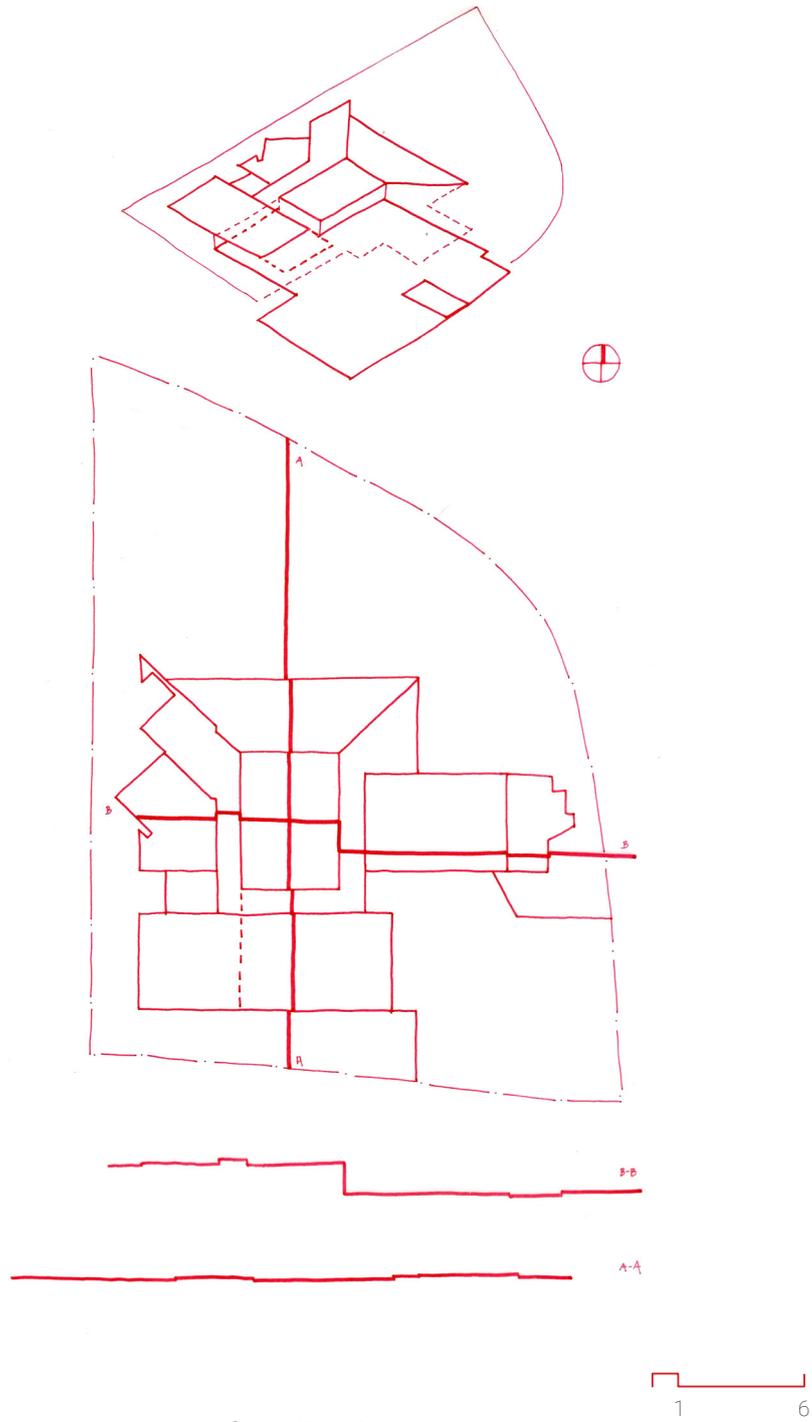


fig. 41 dibujo del autor
(planta, secciones e isometría para mostrar la conformación de las terrazas)
casa Kavac

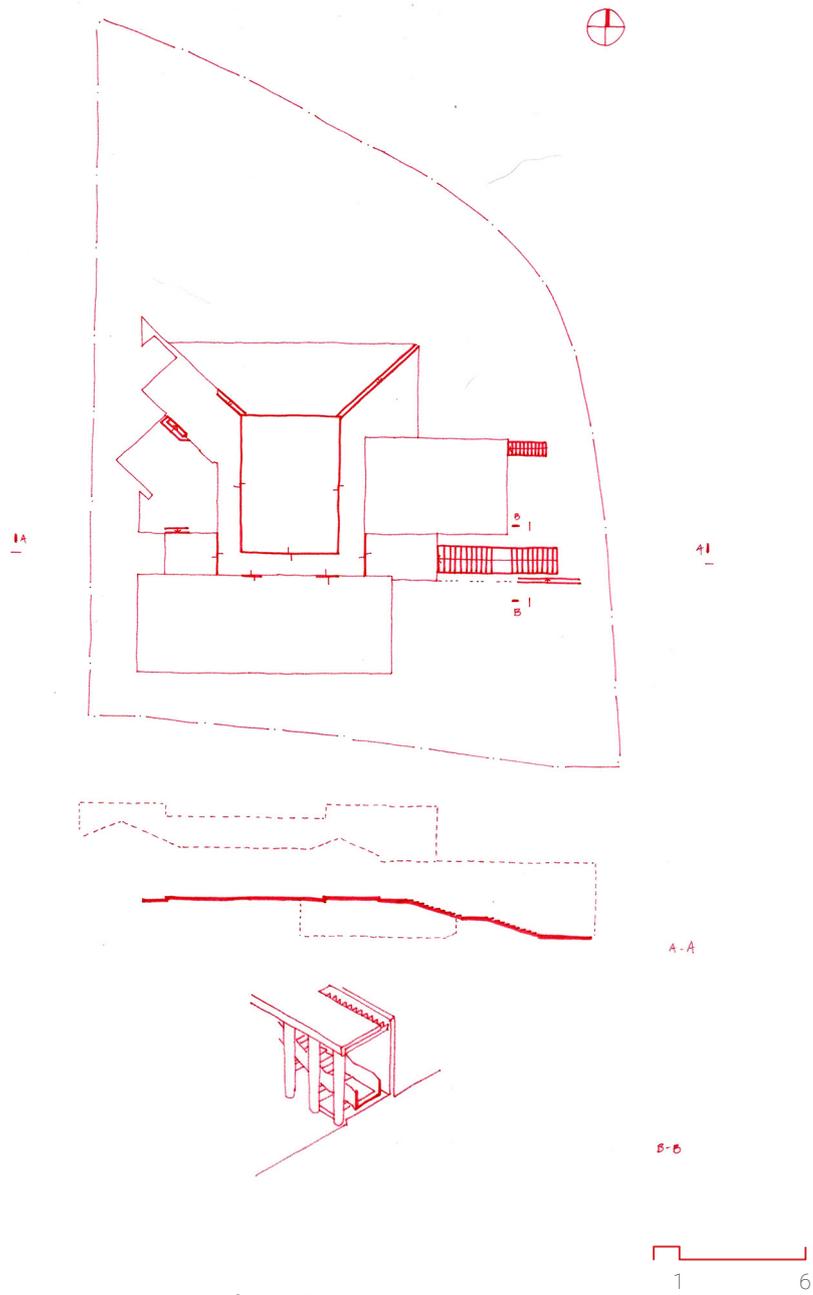


fig. 42 dibujos del autor
(planta, sección e isometría seccionada de escalinata de acceso)
casa Kavac

Estructura

Sobre los planos descritos germina un sistema formal mayormente ortogonal bajo un ritmo geométrico compuesto por una grilla de 2 m x 2 m en cuyo patrón de ordenación existen cuadrados de diversas dimensiones: de dos, de cuatro y de ocho metros de lado. Solo en el punto donde la terraza cubierta se proyecta hacia el paisaje se rompe dicha perpendicularidad, mediante una diagonal en 45°. Este patrón de orden establece los puntos que definen la ubicación de los pilares en la planta; su aparición configura espacialmente seis recintos claramente diferenciados entre sí: tres de ellos quedan delimitados físicamente a partir del surgimiento posterior de las paredes (ver fig. 43).

Los recintos restantes, que son las áreas de circulación, el patio y la terraza cubierta, resultan de los límites anteriores o bien a partir de la presencia de éstos como elementos agrupados en dos o en tres, los cuales definen virtualmente los límites entre el interior y exterior. La agrupación de los pilares delimita y puntualiza dentro del planteamiento general de la planta a partir de cuatro formas distintas: como elemento singular o como parte de un sistema, que puede presenciarse en pareja o en trío, conformando las esquinas del patio interno o de forma alineada delimitando un plano de soporte o conformando relaciones espaciales particulares dentro de la casa (ver fig. 43).

La altura de estos elementos varía según el espacio que cada uno delimita y soporta, por lo que los pilares no solo establecen determinantes espaciales sobre el plano horizontal, sino que también los conforman hacia el plano vertical. Por ejemplo, la columnata de tres pilares que conforma espacialmente la escalinata de llegada y que a la vez soporta el techo, nace en el sótano y se proyecta dos niveles hacia el cielo (ver fig. 1 y 43). Otra prueba de esta condición es la secuencia de pilares de distintas alturas que delimitan el espacio de la terraza cubierta hacia el interior, con una altura de 2.60 metros, y hacia el exterior con 5.50 metros de altura (ver fig. 48).

Dichos pilares se encuentran en el proyecto cargados de una fuerte expresividad en cuanto a su gran dimensión y materialidad. La proporción de estos elementos atiende en este sentido a una noción voluntariamente estética, casi "barroca", más que a una función netamente estructural. Es decir que aquí el juego con la materialidad de las formas determina el carácter espacial de la arquitectura subyacente en el proyecto de la casa (ver fig. 1). Tal condición se hace particularmente visible en el recubrimiento adicional (que finalmente resultó siendo en ladrillo) que define la terminación del pilar y su tamaño definitivo. El proyecto estructural muestra a cada uno de los pilares de hormigón armado bajo una sección cuadrada de 30 centímetros al que se le agrega el recubrimiento de base circular, logrando así un diámetro total de

60 centímetros (ver fig. 1 y 43).

El siguiente elemento a tratar son las paredes o planos verticales, que describiremos a partir de cómo estos elementos determinan la configuración de la planta baja, en ella reconocemos tres recintos: el de servicio, de las habitaciones y el salón. Dichos ambientes representan las caras que conforman el corredor perimetral alrededor del patio central y que a la vez son articulados por el juego de vacíos propuestos en la planta; condición determinante del carácter "urbano" y cuyo conjunto evoca cierta complejidad y tensión espacial. Los muros en el primer recinto conforman un espacio rectangular compuesto por la cocina y el acceso peatonal, siendo su disposición formal ortogonal. El segundo recinto representa el lugar más íntimo de la casa, que es el de las habitaciones, donde se subdivide el plano en tres espacios: la habitación principal y dos habitaciones menores. Estos dormitorios se relacionan visualmente con el exterior hacia el lado Sur, ya que del lado Norte, donde se ubica el patio central, se encuentran completamente cerrados. El último recinto está designado para ser el salón y la biblioteca, y es uno de los espacios más notable de la casa; su forma define un perímetro ortogonal hacia el patio interno y en diagonal hacia la terraza cubierta. Este plano es contenedor de un espacio íntimo que se relaciona con un jardín interno que antecede el muro perimetral de la casa (ver fig. 44).

El planteamiento arquitectónico de la casa Kavac termina de formalizarse a través de la cubierta, cuyo juego plástico genera una espacialidad muy rica y dinámica. El techo de la casa se conforma por los tres volúmenes principales y por una superficie dinámica y modular que los unifica (ver fig. 4 y 45). Los cuerpos agrupados en torno al patio van siendo ensamblados de diversas formas a través de una expresiva piel compuesta de vigas modulares las cuales nacen en el patio interno y se proyecta hacia el exterior unificando los volúmenes iniciales (ver fig 45, 48 y 49). El juego de techos que cobija casi todos los espacios -a excepción del módulo de servicio- está compuesto por un sistema de costillas de sección rectangular, dispuestas rítmicamente una al lado de la otra cada 33 cm, generando un juego de sombras regulares que propician la condición tridimensional de la cubierta (ver fig. 7 y 45 y 49). Dicha condición la podemos observar en la isometría seccionada del sistema de estructural que sostiene la cubierta de techo en la terraza cubierta, acá se observa el complejo esqueleto compuesto por los pilares, vigas horizontales y las costillas en forma de Y (ver fig. 45 y 46)

La cubierta que unifica los tres cuerpos principales de la casa nacen en su punto más bajo sobre los pilares que definen el perímetro del patio central, para elevarse diagonalmente hacia sus cuatro caras. La singularidad de la escala que propicia este elemento se intensifica en la medida en que la cubierta se eleva oblicuamente hacia la cara Norte, donde se encuentra la terraza cubierta (sección c-c fig. 45 y 48). Esta condición de escala se hace visible en los dibujos que contienen las secciones y elevaciones finales del proyecto, ya que en ellas resaltan los cambios espaciales a partir

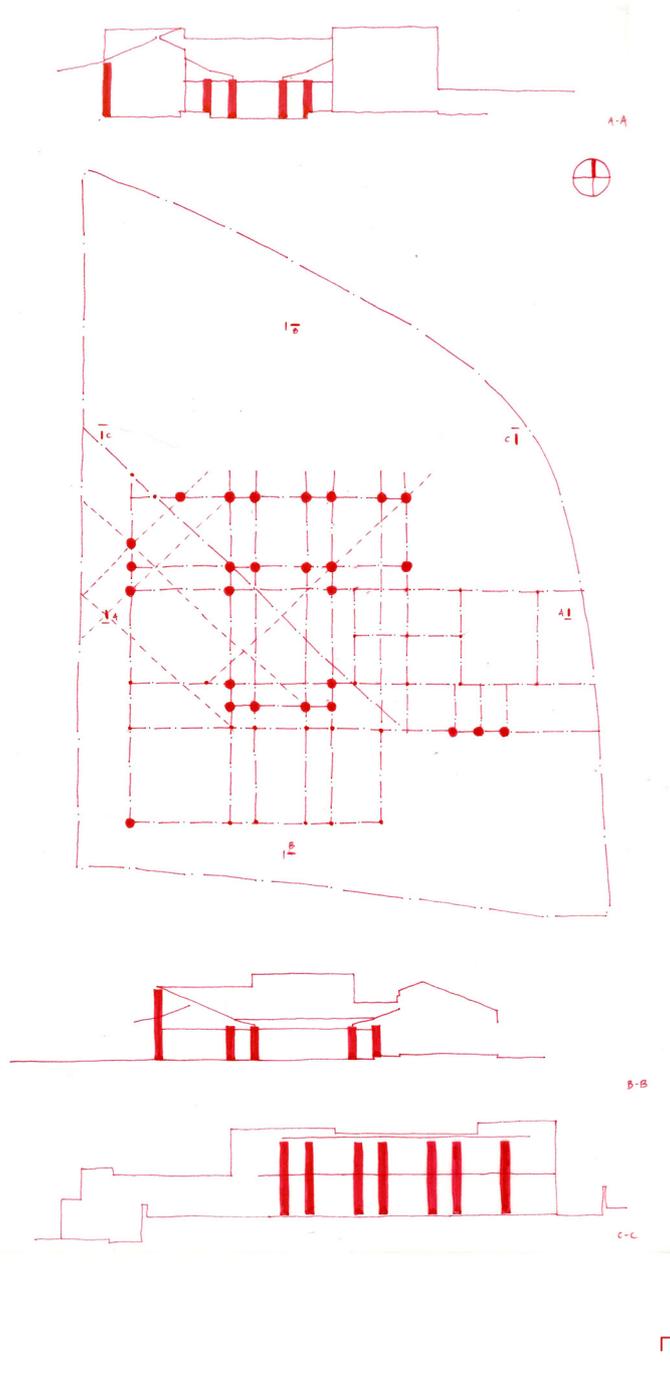


fig. 43 dibujos del autor
(planta baja con ejes estructurales y pilares, sección por patio y elevación Norte destacando los pilares)
casa Kavac

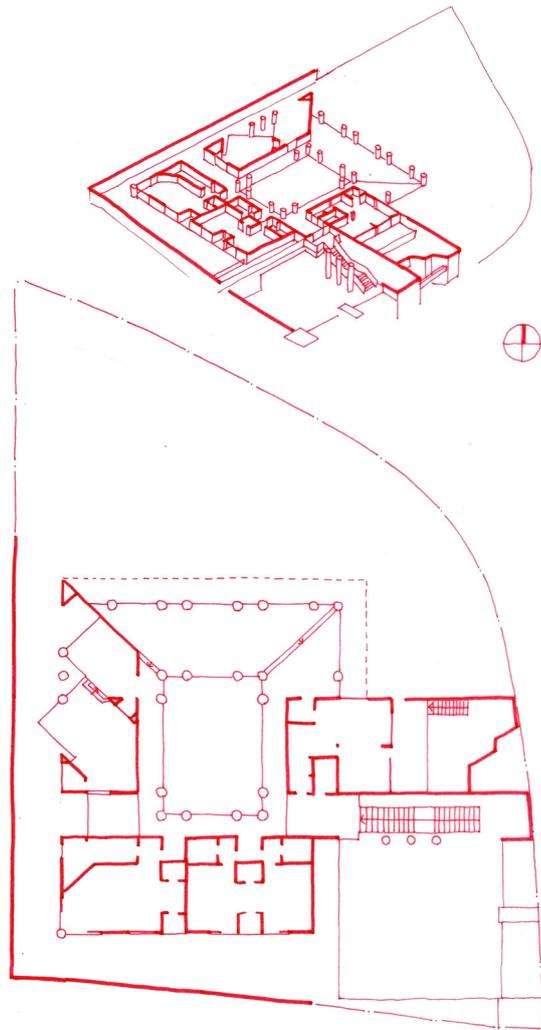


fig. 44 dibujos del autor
(planta baja e isometría destacando las paredes)
casa Kavac

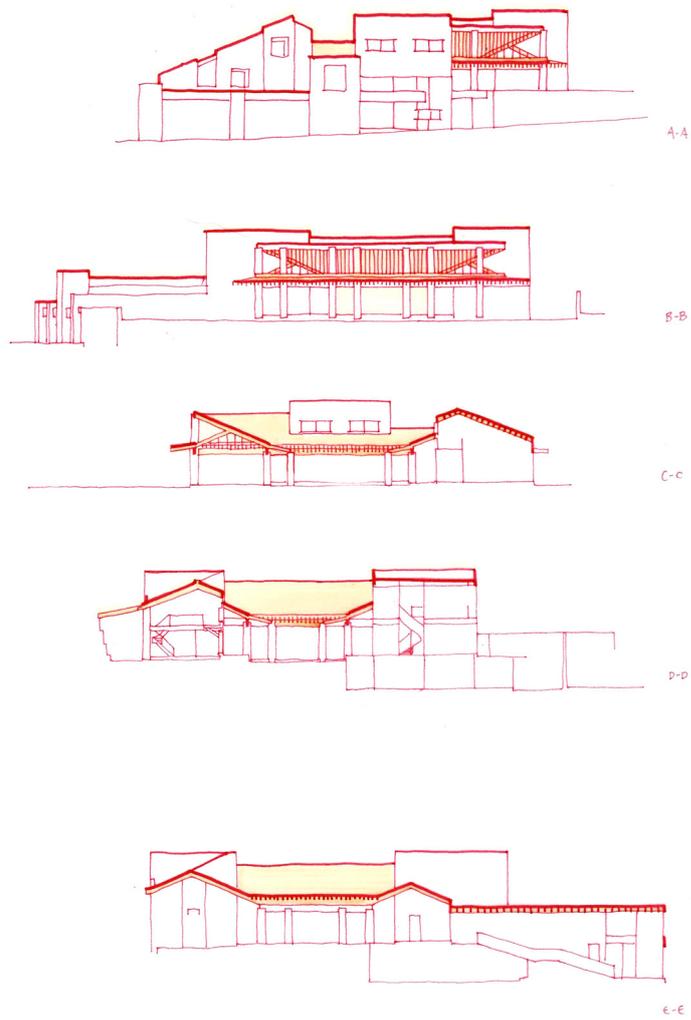


fig. 45 dibujos del autor
(elevaciones y secciones destacando la cubierta de techo)
casa Kavac



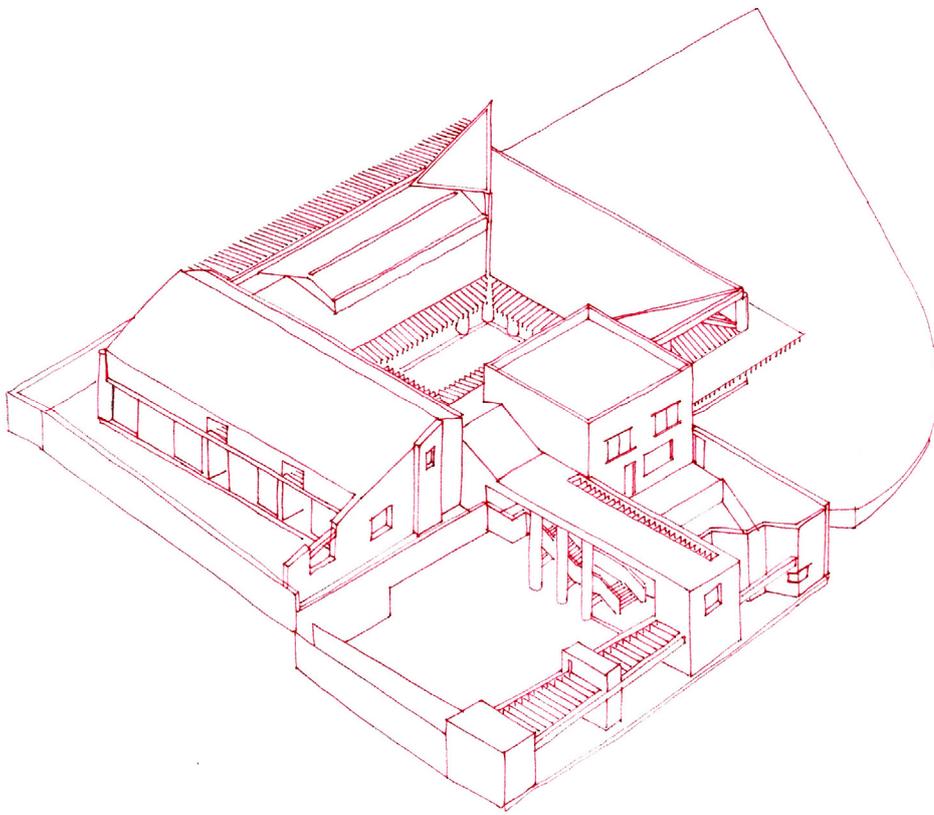


fig. 46 dibujo del autor
(isometría)
casa Kavac

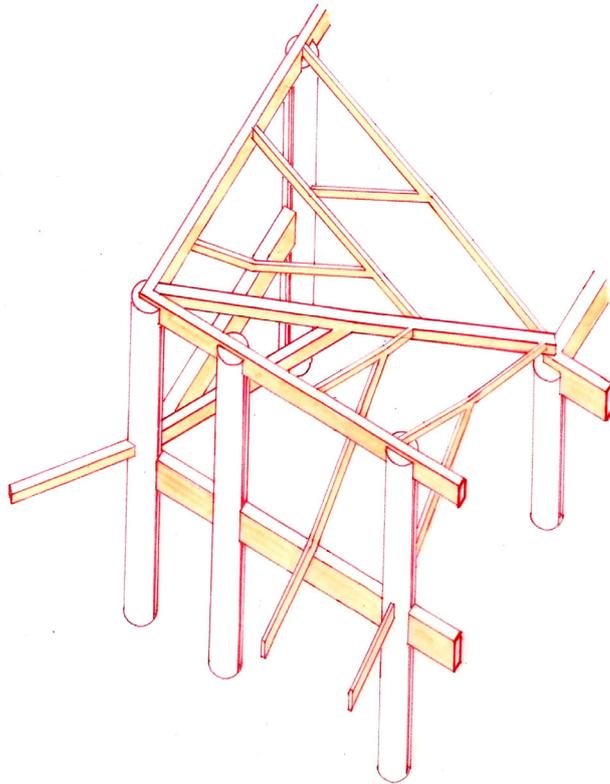
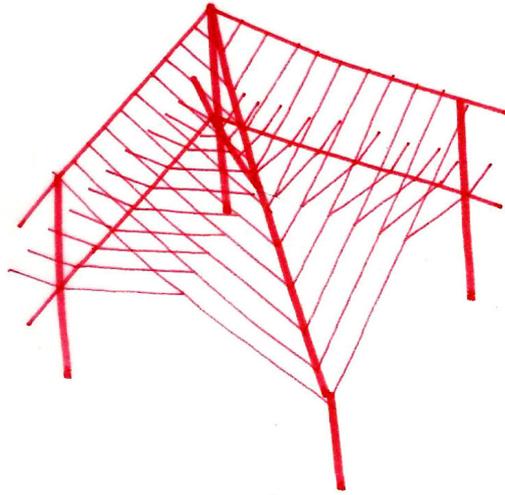


fig. 47 dibujo del autor
(esquema e isometría del sistema estructural de la cubierta en la terraza cubierta)
casa Kavac

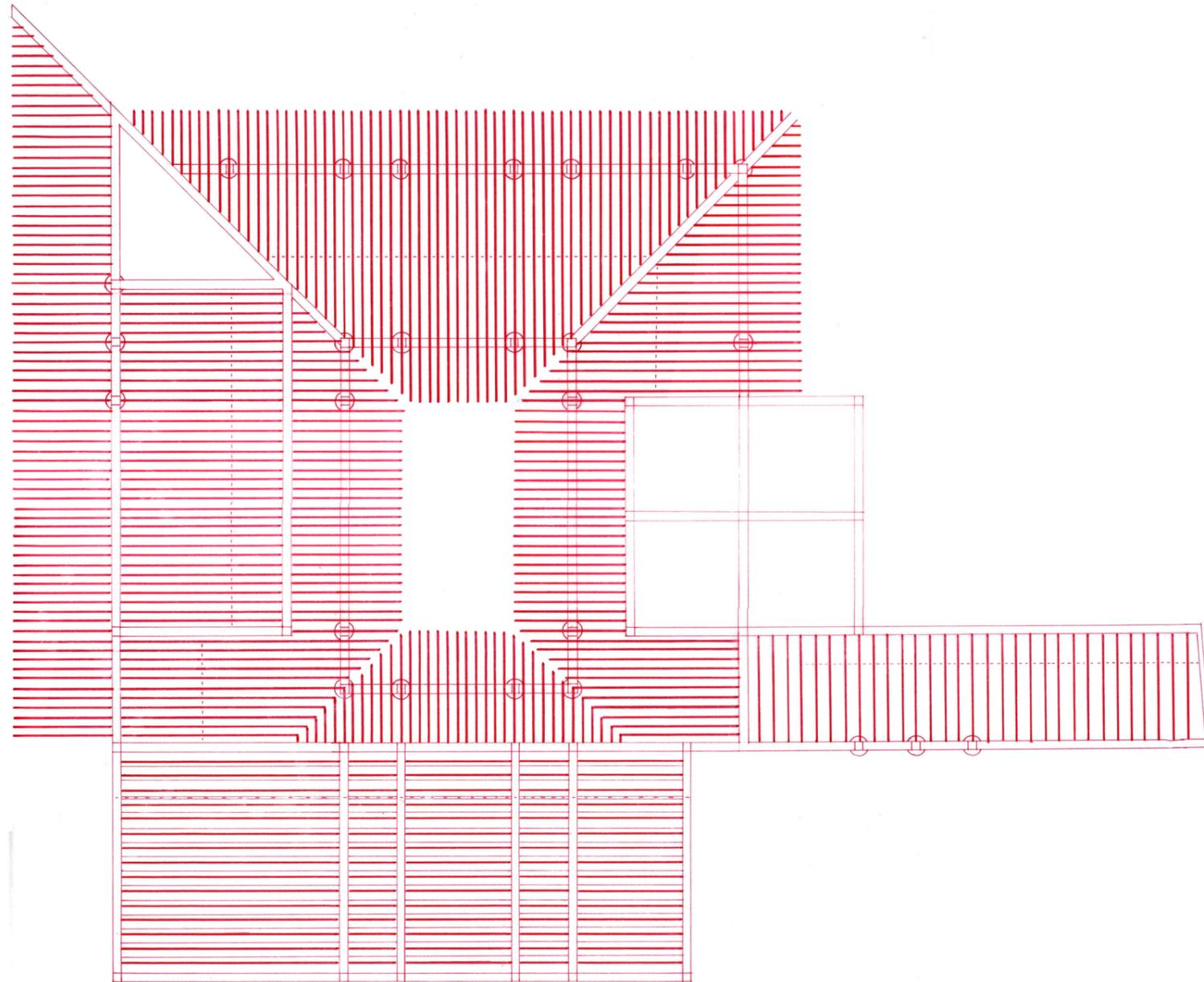


fig. 48 dibujo del autor
(isometría vista desde el sur y planta techo destacando las vigas y el sistema de costilla)
casa Kavac

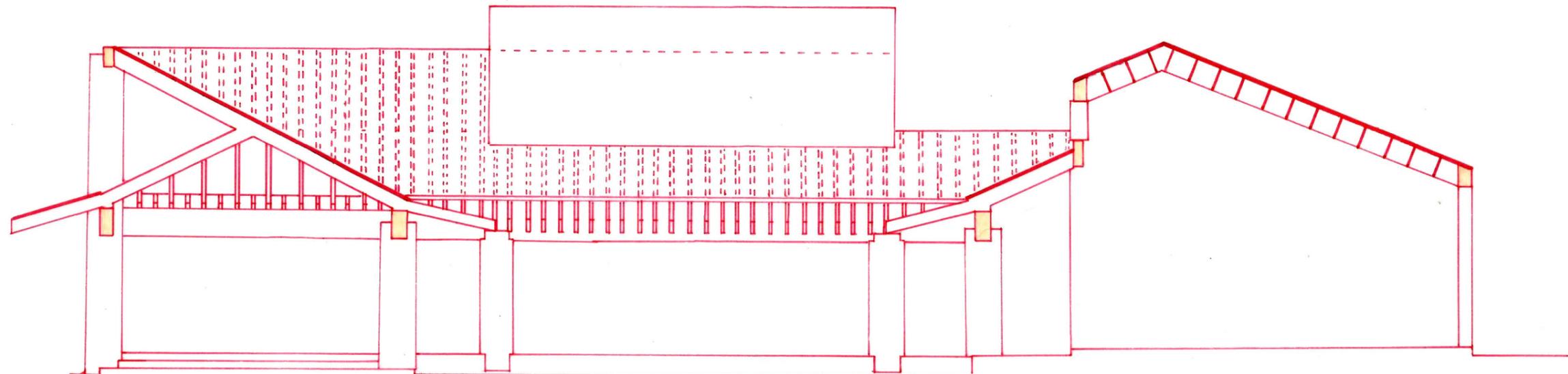


fig. 49 dibujo del autor. esc. 1:100
(sección por terraza cubierta, patio interno y habitaciones)
casa Kavac



de las secuencias de recorrido (ver fig. 47). Por ejemplo, en la (sección e-e fig. 47) observamos el camino que determina el acceso peatonal a través de la escalinata principal, y que va trazando contundentemente los cambios de escala y proporción de los espacios. Algo muy similar ocurre con la (sección c-c fig. 45 y 49) la cual que muestra la relación entre el cuerpo de las habitaciones, los corredores cubiertos, el patio y, finalmente, la terraza cubierta. En ambas secciones el techo juega libremente con la dimensión y la forma de los espacios internos. Alcock levanta, comprime, secciona y, en definitiva, crea experiencias singulares en el recorrido arquitectónico (ver fig. 45,47 y 49).

Vacío

La planta baja del proyecto se organiza en torno a la relación existente entre dos tipos de vacíos que conforman una secuencia de espacios articuladores del recorrido de la casa y, que a su vez determinan el cambio de escala que acontece mediante el desplazamiento entre uno y otro. La presencia de ambos resuelve magistralmente la diferencia de nivel existentes, ya que generan en cada planta sendos lugares de bienvenida, reposo y contemplación, constituidos como patios a partir de la presencia fundamental del suelo, los pilares y la cubierta y de su proximidad con los tres cuerpos que conforman volumétricamente la casa. (ver fig. 50).

El primero es el patio de llegada, que se ofrece hacia el exterior abriéndose hacia el acceso peatonal y vehicular. Una vez dentro de la casa este espacio en planta se ordena a partir de un conjunto de tres pilares que marcan el ascenso hacia el otro patio a través de la escalinata. El primer patio no está representado en las secciones del proyecto desarrolladas por Alcock; mas por su valor proyectual hemos dibujado la (sección b-b fig. 49) donde se muestra la importancia del volumen de las habitaciones en la configuración espacial del patio y de la relación visual que se tiene de él desde la escalinata cubierta que conduce al siguiente patio.

El segundo es el típico patio tradicional de la arquitectura colonial venezolana, contenido por una secuencia de partes independientes. Este patio lo conforman los tres corredores perimetrales, las series de tres pilares ubicadas en las cuatro esquinas y finalmente la pérgola, que se transforma en cubierta. Estas partes del proyecto representan tanto en la planta como en las secciones los límites físicos a través de los cuales surge este vacío central (ver fig. 2, 5 Y 50).

El vacío interno que representa este espacio para la planta y las secciones es fundamental para comprender la secuencia espacial que éste determina en el desarrollo del proyecto. Es a partir de este vacío que la cubierta puede proyectarse, cobijando los espacios de circulación y los ambientes internos, expandiéndose hacia el exterior y creando una relación cenital con el cielo.

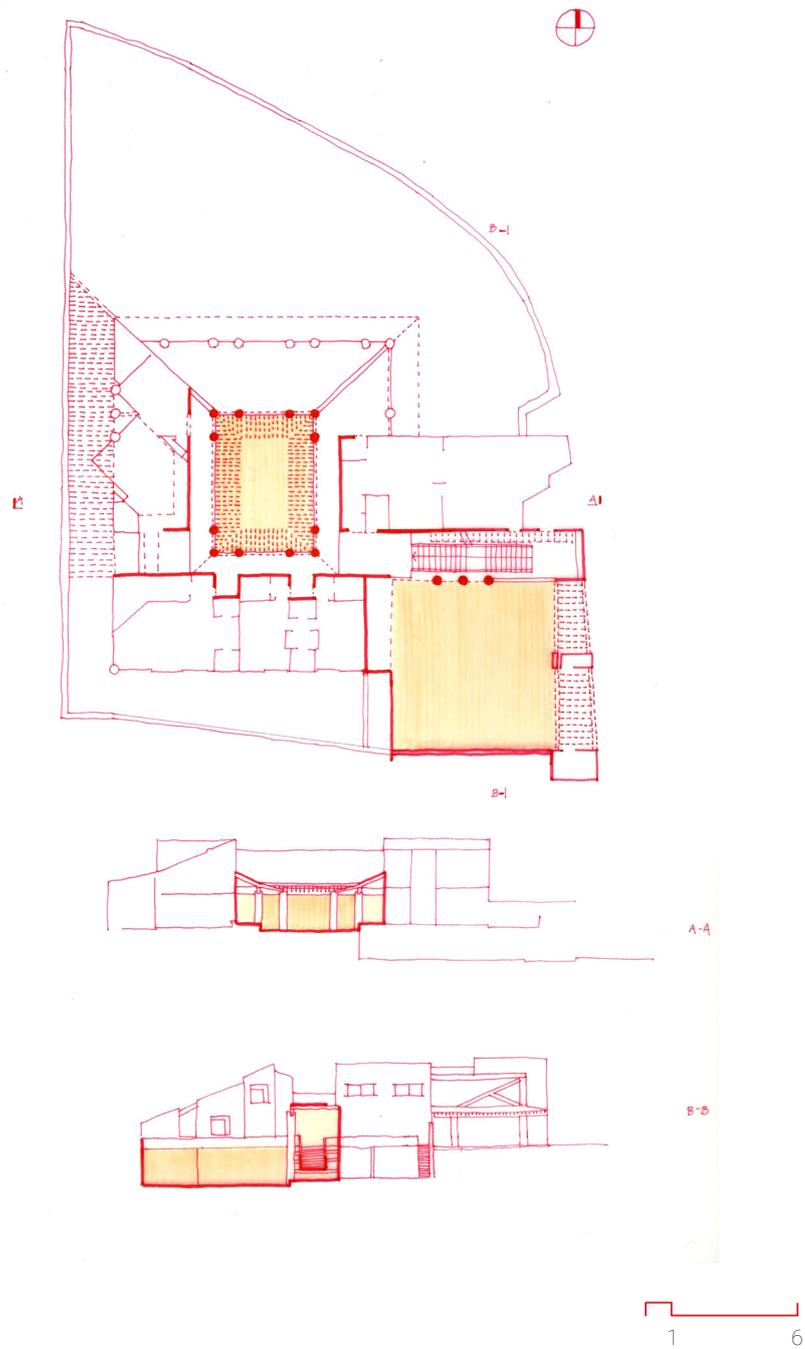


fig. 50 dibujo del autor
(planta baja y secciones destacando la secuencia de patios)
casa Kavac

Tercer momento

La casa Alcock I y la casa Ribereña: ampliación del
proyecto de arquitectura.

La memoria del proyecto de Alcock no es un problema cerrado en sí mismo, sino que se encuentra en constante diálogo con otras instancias, sintetizadas en el cuerpo de su obra. Por ello, en este capítulo extendemos nuestro análisis por fuera del proyecto específico de la casa Kavac explorando las posibles relaciones que éste establece con otros proyectos arquitectónicos del autor. Después de una revisión de sus proyectos más significativos y comparables al que nos ocupa, hemos reconocido dos hitos que ejemplifican la forma de estas ideas dentro de su obra. Ellos son: la casa Alcock I (1962) (ver fig. 51) y la casa Ribereña (1975) (ver fig. 52), proyectadas previamente a la casa Kavac.

Consideramos importante señalar que dentro del acervo arquitectónico de Alcock las dos casas aquí tratadas son el producto de procesos antagónicos como resultado de dos tipos de encargos: la casa Alcock I fue proyectada para el mismo arquitecto y es actualmente su vivienda principal. En cambio, la casa Ribereña resulta de un encargo privado. Lo interesante de esta selección es que a través de ellas podemos identificar dos condiciones de proyecto diferentes: la libertad de realizar una casa según las propias exigencias e ideas y la restricción que implica atenerse a los requerimientos y deseos del cliente.

La casa Alcock I fue realizada desde la libertad que representa diseñar una casa propia sin un imperativo que establezca restricciones determinantes; pero que por otro lado se ejecuta con ciertas limitantes económicas. Lo contrario ocurre con la casa Ribereña, la cual nace a través de una serie de directrices establecidas por el mandante, pero que a diferencia de la casa Alcock I se construye sin estrictas reservas presupuestarias. Por un lado, tenemos así la autodeterminación que representa una idea al obrar y por el otro, la necesaria circunscripción a la cual toda idea es sometida en el proceso proyectual. Ambas circunstancias, vistas como contrapartes, son al final de cuenta los motores que impulsan el desarrollo del proyecto hacia su concreción final.

Ahora bien, presentemos brevemente la forma de la casa Alcock I, las más antigua de las tres casas aquí tratadas. La casa Alcock I se encuentra en una urbanización montañosa a las afueras de la ciudad de Caracas en dirección Sureste. La idea detrás del proyecto de esta casa se puede expresar a través de la articulación de tres elementos: la condición topográfica, su terraceo sobre el que se posa el volumen prismático de la casa.

La segunda casa que tomamos en consideración es la Ribereña, señalando que ésta se ubica sobre un terreno con una leve pendiente, muy cercana al cerro el Ávila, en dirección Norte de la ciudad de Caracas. El proyecto de esta casa se organiza entonces a través de la sumatoria de elementos escalonados que parten desde el punto más alto (norte) y se desplazan hacia los niveles inferiores (sur) abriéndose hacia el jardín que relaciona la casa con una quebrada ubicada en el Sur.



fig. 51 vista aérea casa Alcock I (1962)
(Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos
1959-1992. GAN)



fig. 52 vista pasillo interno Altolar (1965)
(Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos
1959-1992. GAN)

La casa Alcock I es el producto de una racionalidad exhaustiva en cuanto uso ingenioso de la estructura que la soporta y también a partir de su lógica disposición en el terreno. Sin embargo, la casa Ribereña propone con su estructura una expresividad "brutalista" tropical a través de sus pilares rectangulares y la marcada textura de sus muros. Ésta es además un espacio que genera múltiples experiencias espaciales, en las que el juego de luces y sombras hacen relucir los pilares, la vegetación y los volúmenes que conforman la casa. En tal sentido, nos enfrentamos en esta etapa de análisis a dos proyectos completamente diferentes, en cuanto forma y lógica de los elementos arquitectónicos que las constituyen.

Al abrir esta nueva dimensión del estudio, proponemos avanzar más allá de lo que representa en particular el proyecto de la casa Kavac. Esta apertura del problema nos permitirá trazar nuevas posibilidades y hacer visibles posibles relaciones entre un proyecto y los otros.

Hemos considerado estos dos proyectos como formas de organización "recurrentes" en la obra de Alcock, puesto que inician el desarrollo de las ideas matrices que subyacen en la casa Kavac. Las cuales se encuentran unidas por un mundo de ideas recurrentes, de formas propias y de lenguajes en común; donde la referencia está sujeta a un universo propio, íntimo y particular, del proceso proyectual de Alcock. El uso de geometrías ortogonales en planta y el juego expresivo de la cubierta, además del carácter material de sus ambientes, simbolizan tres de los rasgos transversales que relacionan su obra especialmente representadas a través de sus casas.

Análisis

El análisis de estas casas gira en función de pesquisar sus elementos constitutivos y a partir de ellos describir sus valores arquitectónicos. El análisis de las casas se realiza utilizando como material de base las planimetrías y registros fotográficos contenidos en la publicación anteriormente señalada ⁴, ya que se entienden como material secundario. Se propone, por tanto, realizar el análisis de los distintos elementos constitutivos del proyecto a partir de los dibujos publicados mediante la elaboración de dibujos a mano alzada.

Se utilizarán los siguientes dibujos: para la casa Alcock I la planta baja (ver fig. 53), una sección transversal (ver fig. 54) y una isometría despiezada (ver fig. 55). del volumen de la casa. De la Ribereña contamos con la planta baja (ver fig. 56) dos secciones (ver fig. 58), la elevación sur (ver fig. 57), isometría (ver fig. 59) y la isometría seccionada (ver fig. 60).

⁴ Se trata del libro de Gomez, Hannia & Niño, William (1992): Alcock obra y proyecto 1959-1992

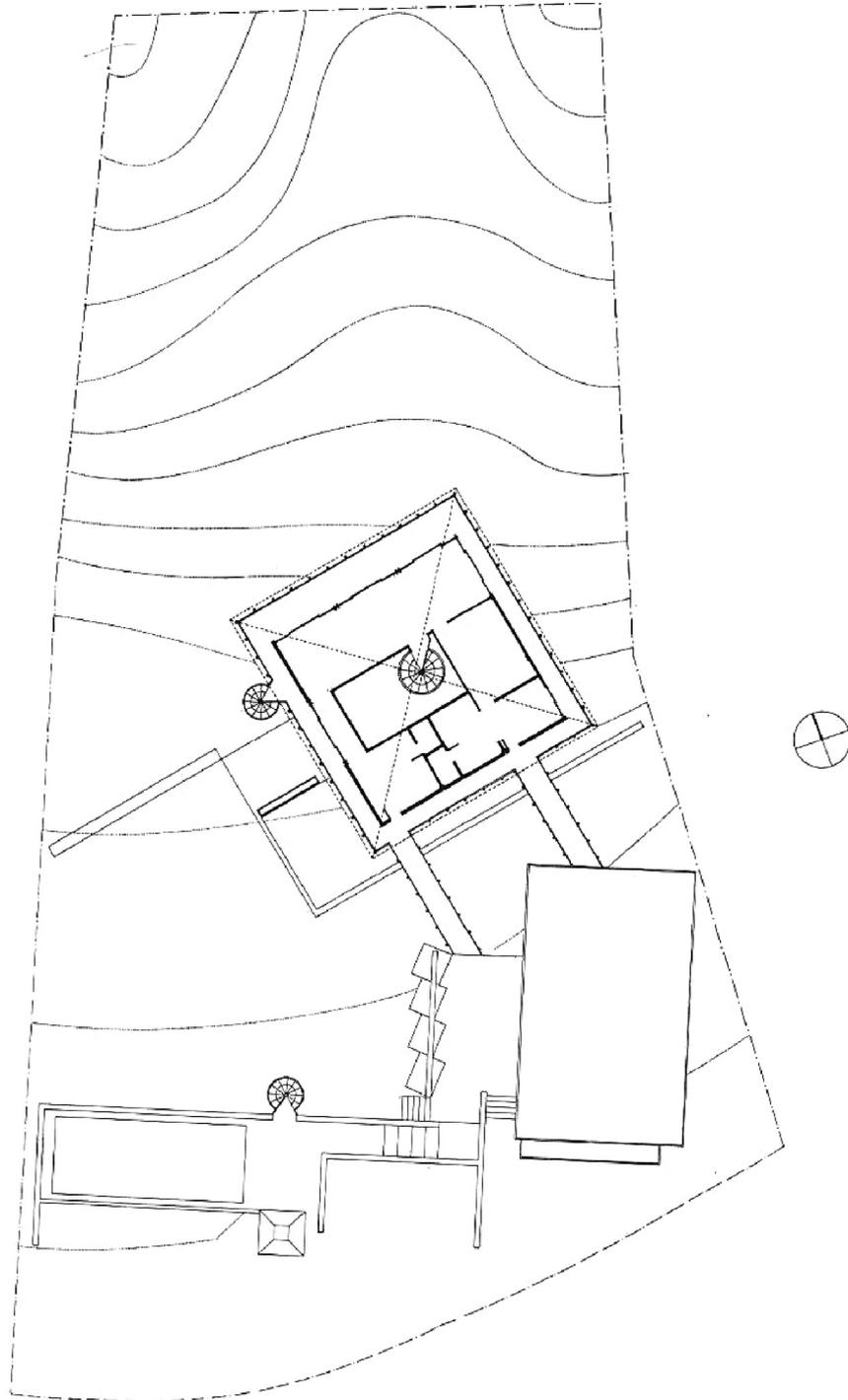


fig. 53 Planta baja casa Alcock I (1962)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

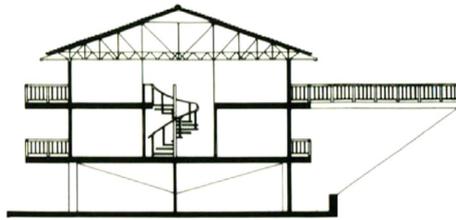


fig. 54 Sección casa Alcock I (1962)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

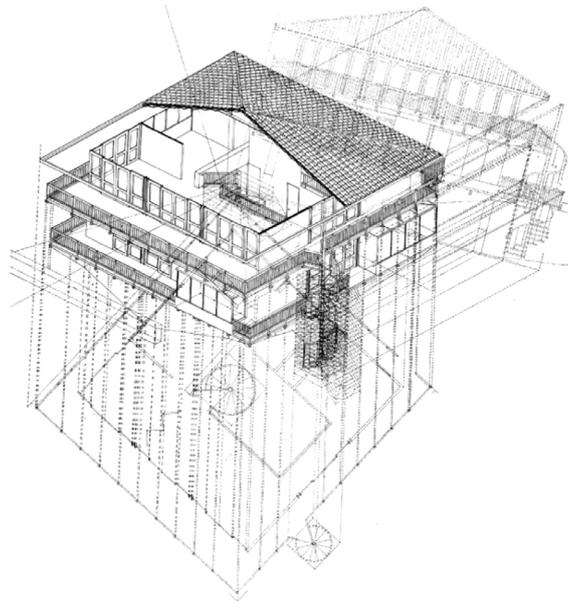


fig. 55 Planta baja casa Alcock I (1962)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

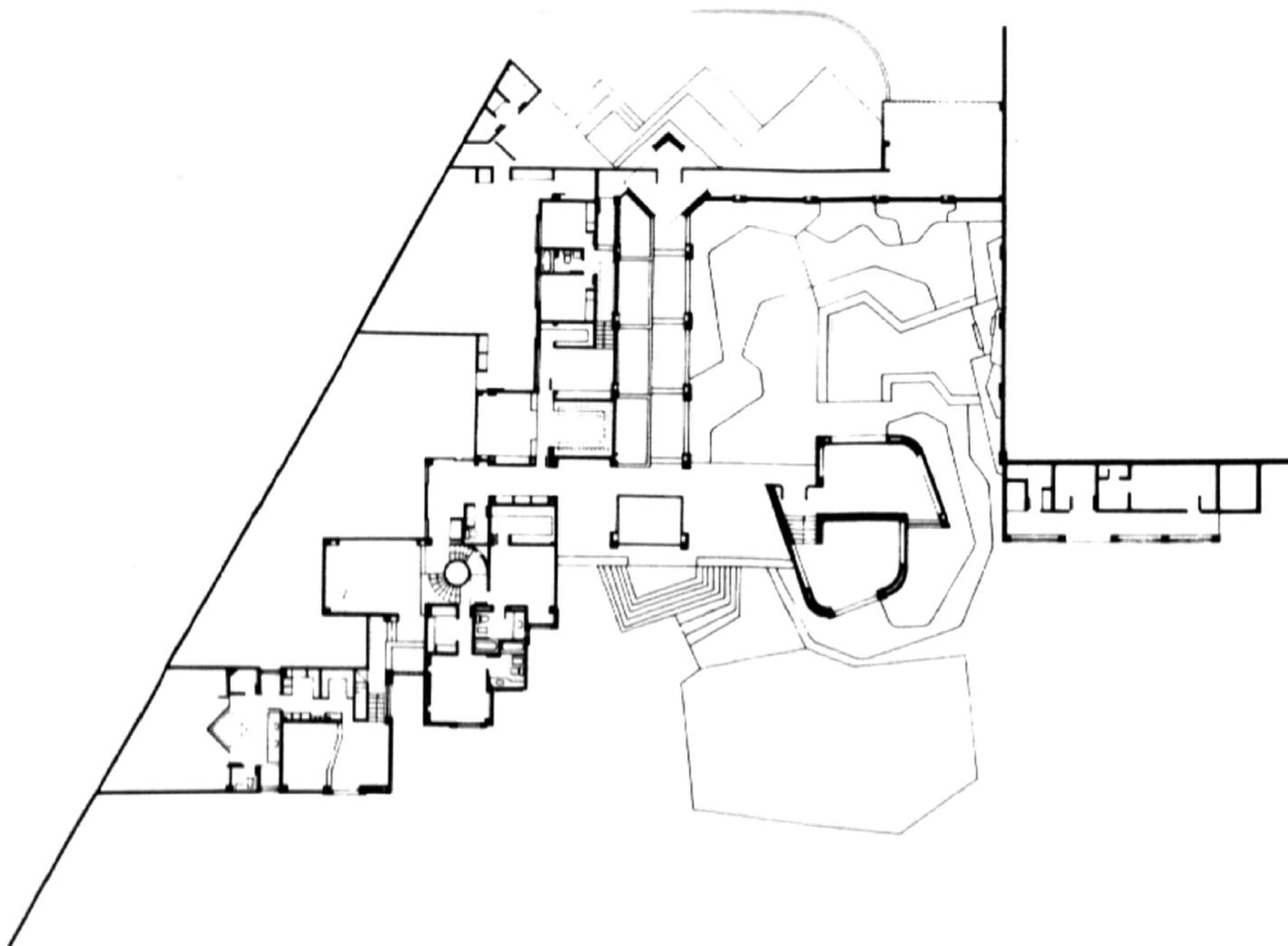


fig. 56 Planta baja casa Ribereña (1975)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

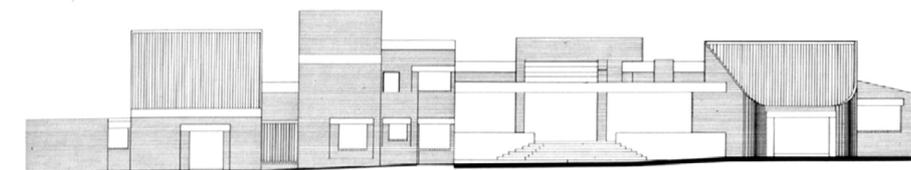


fig. 57 Elevación Sur casa Ribereña (1975)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

fig. 58 Secciones casa Ribereña (1975)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, Wiliam (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

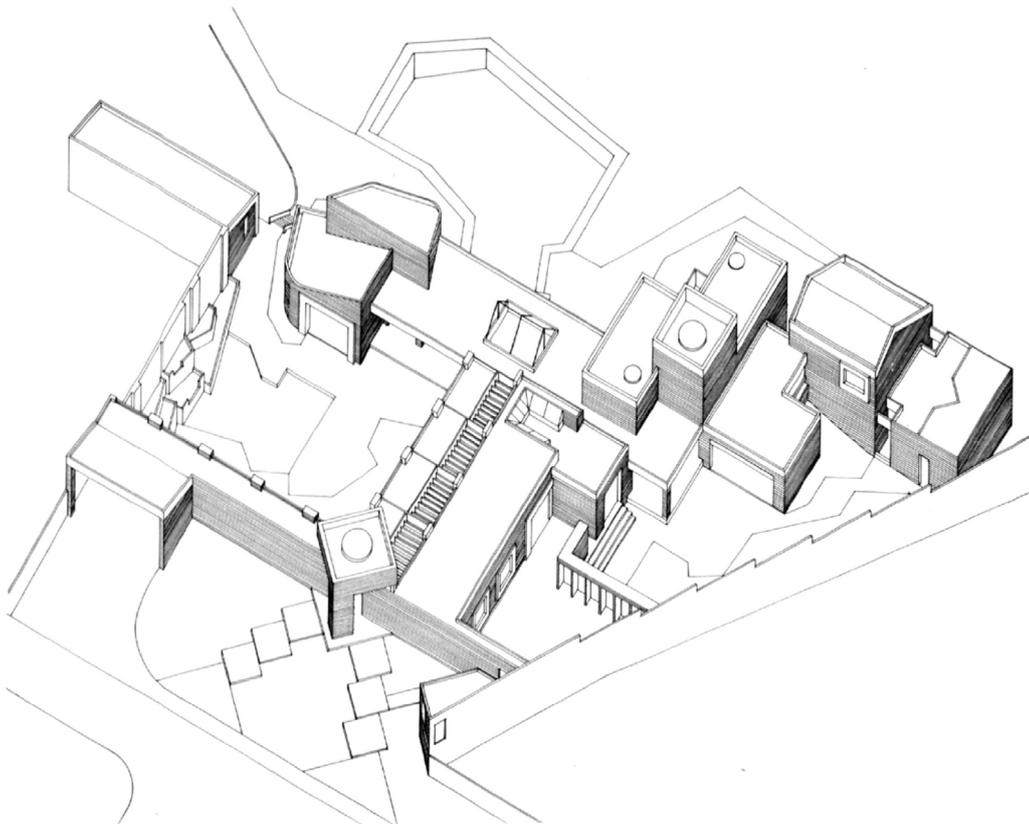
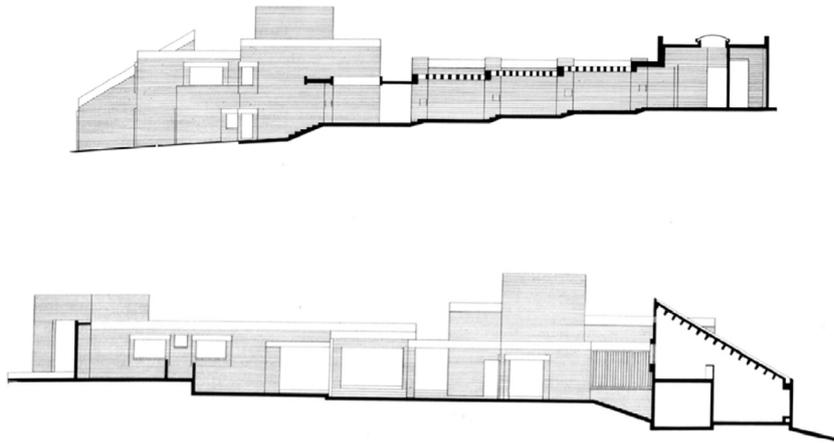


fig. 59 Isometría casa Ribereña (1975)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, Wiliam (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

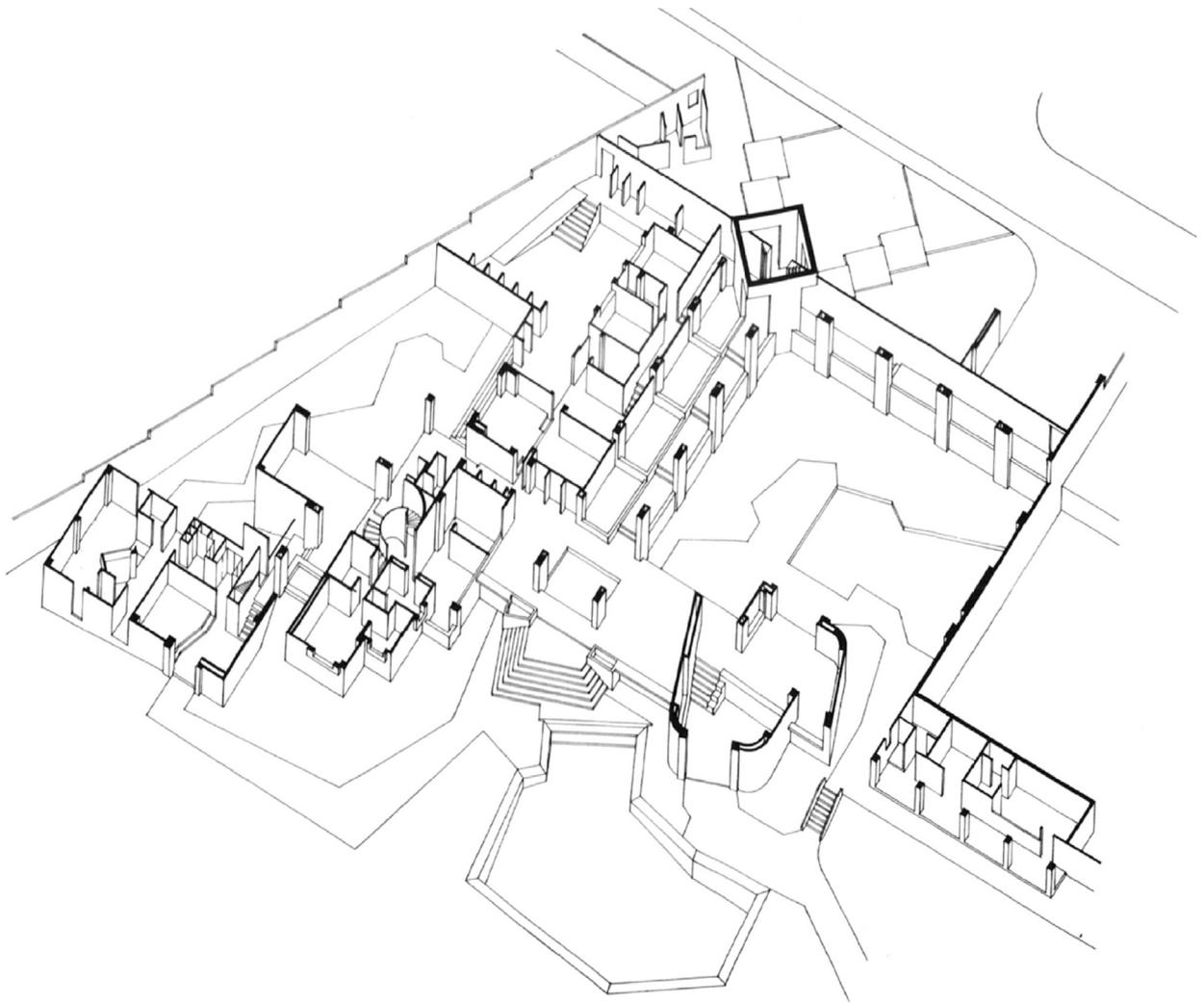


fig. 60 Isometría seccionada casa Ribereña I (1975)
Planos tomados de (Gomez, Hannia & Niño, William (1992) Alcock Obras y Proyectos 1959-1992. GAN)

Se plantea el análisis de los dibujos, cotejando su veracidad en las fotografías publicadas de las obras, para luego reconstruir en base a ambas evidencias los datos que éstas nos muestran o que por omisión no reproducen. En esta etapa se utiliza el dibujo a mano alzada para registrar, aislar, identificar y representar cada elemento a través de los dibujos anteriormente presentados.

La estrategia de análisis se basa en lo que hemos formulado en el primer momento en relación a la definición de los elementos arquitectónicos constitutivos del proyecto. Recordemos que en el primer grupo se distingue la implantación de la arquitectura, mientras que en el segundo se analiza la estructura y en el tercero el vacío interno como patio.

Implantación

En la casa Alcock I existe por tanto una diferencia de nivel en la topografía de catorce metros entre el punto más alto (Sur) y el punto más bajo (Norte), dentro de un terreno con forma alargada en dirección al Norte, y cuyas dimensiones son longitudinalmente 80 metros y transversalmente 40 metros (ver fig. 61). Sobre el lado Sur del terreno se encuentra el acceso y desde allí el proyecto propone la construcción de una serie de terrazas que de manera escalonada generan los planos horizontales que van salvando las diferencias de nivel. Luego, a solo un metro por debajo del nivel de acceso se encuentra la planta del área social de la casa y a tres metros por debajo de este nivel se encuentra la planta de la habitación principal, el estudio y la biblioteca. En este caso el proyecto propone la modificación de la pendiente natural del terreno a través de las mencionadas terrazas, las cuales se ubican en la zona de acceso (ver fig. 62).

La relación en vertical a través de las escaleras se desarrolla a partir de dos posibilidades: la más larga e indirecta, a la cual se le accede mediante los planos horizontales que soportan el volumen de la casa; y la más expedita, que se despliega alrededor de dos escaleras de caracol ubicadas sobre el corredor exterior y en el vacío central que vincula los dos niveles habitables de la casa. En todo caso, el volumen de la casa representa una pieza singular cuya relación vertical con el paisaje existe a partir de las mencionadas escaleras (ver fig. 63).

La casa Ribereña se ubica en una zona de Caracas más urbana que la casa Alcock I y por ello, se emplaza en una parcela con una topografía más manejable. En este caso la diferencia de nivel entre el punto de acceso (Norte) y el extremo (Sur) es de tan solo tres metros, en cuya forma trapezoidal y orientada naturalmente hacia el Sur (ver fig. 64) se posa la casa a través de sucesivos planos horizontales que marcan el ritmo de la circulación interna y la aparición de los volúmenes que la

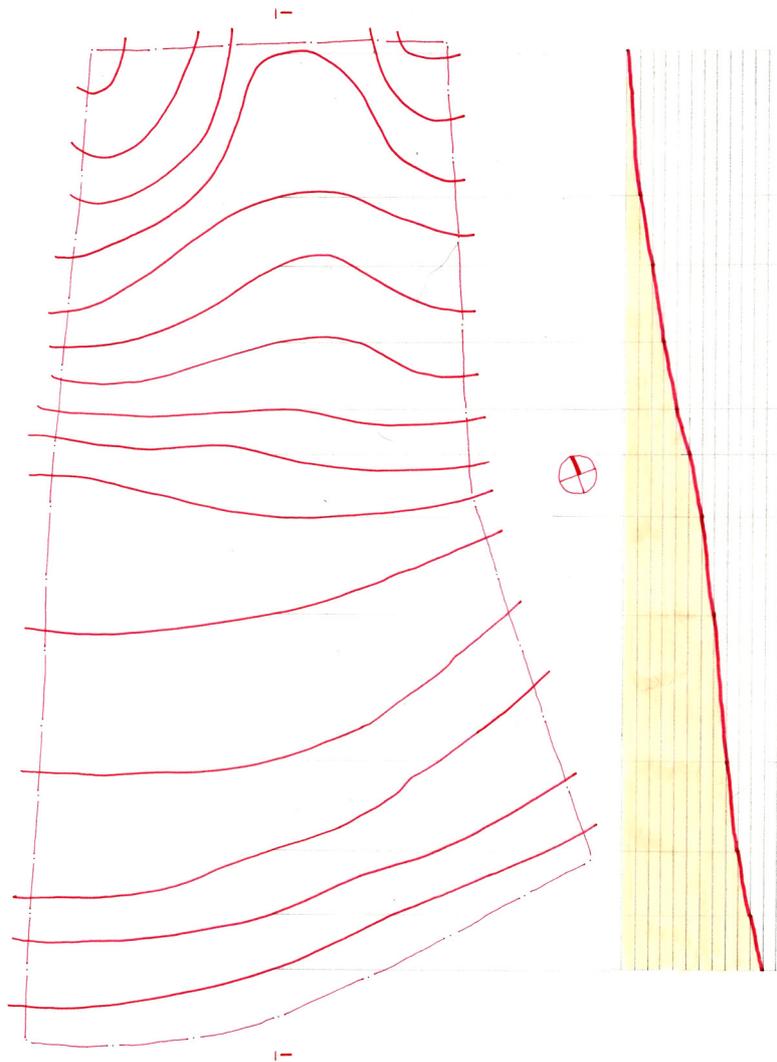


fig. 61 dibujo del autor
(plano topográfico y perspectiva de terrazas)
casa Alcock I



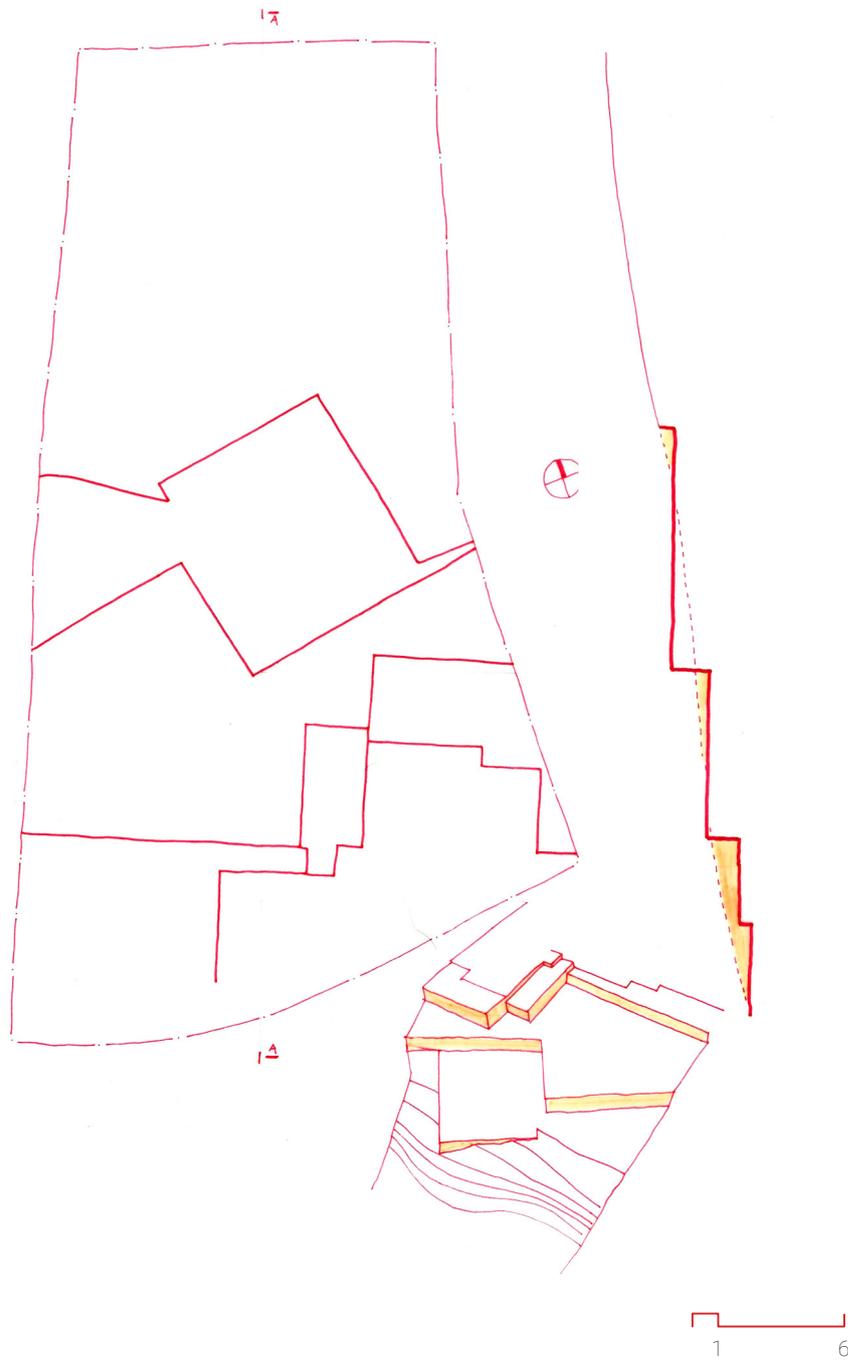


fig. 62 dibujo del autor
(planta baja, sección y perspectiva destacando las terrazas)
casa Alcock I

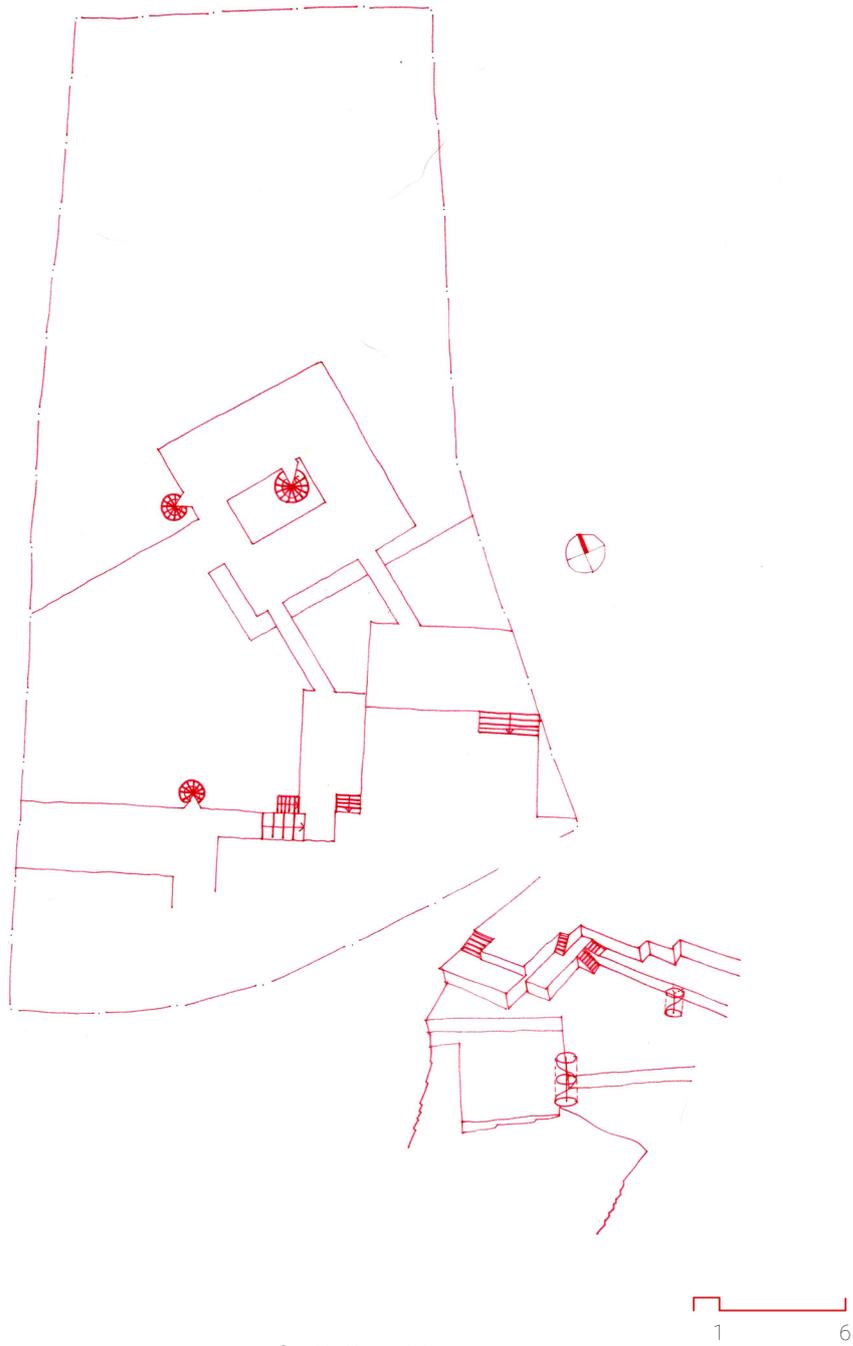


fig. 63 dibujo del autor
(planta baja y perspectiva destacando las escaleras)
casa Alcock I



fig. 64 dibujo del autor
(plano topográfico)
casa Ribereña



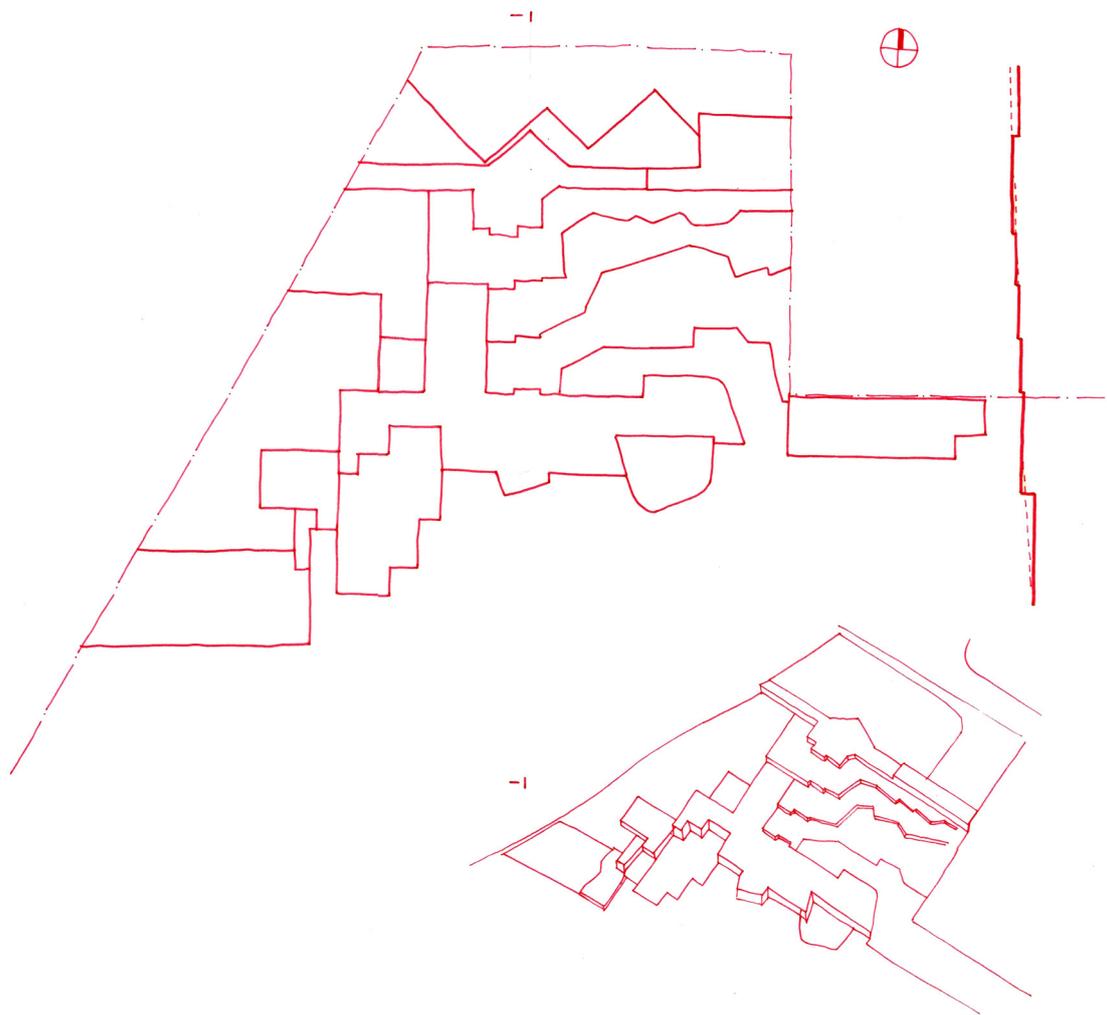


fig. 65 dibujo del autor
(planta e isometría destacando terrazas)
casa Ribereña

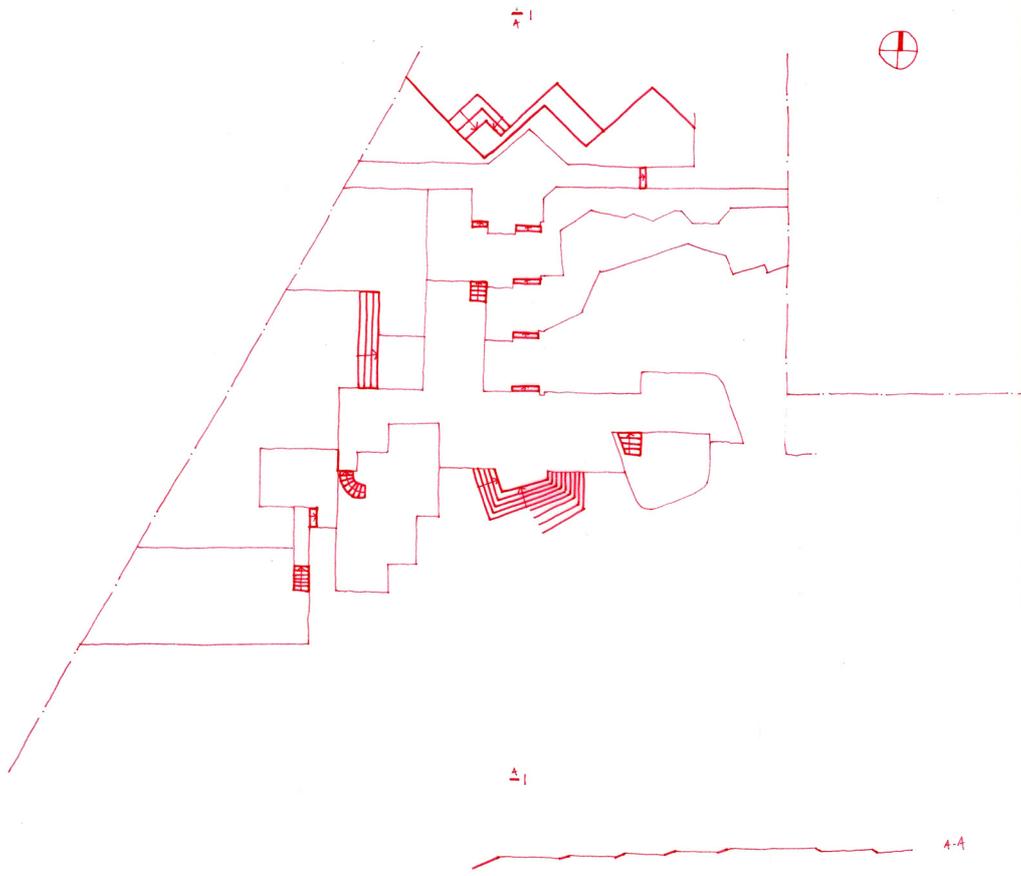


fig. 66 dibujo del autor
(planta y sección destacando las escaleras)
casa Ribereña



conforman.

El proyecto plantea usar de manera lógica la pendiente original, estableciendo a través de ésta, la generación de los escalones que permiten el desplazamiento desde las áreas de circulación a las zonas de estancia y contemplación dentro de la casa. En tal sentido, la relación entre topografía y el emplazamiento de la casa genera y determina el tipo de circulación vertical, que se prolonga paulatinamente por el espacio de circulación a través de escalones puntuales y no de escaleras. Es decir, la casa Ribereña se implanta en el terreno a partir de pequeñas modificaciones las cuales maximizan los atributos naturales de esta leve pendiente preexistente (ver fig. 64,65 y 66).

Estructura

Los pilares de la casa Alcock I representados a través de la planta cuadrada del proyecto se subdividen por cada lado en tres partes iguales, lo que resulta en una malla estructural compuesta por nueve módulos cuadrados de cuatro metros de lado. Cabe resaltar que las proporciones generales de la planta de arquitectura son las mismas que utilizó le Corbusier y Pierre Jeanneret para el diseño de la Villa Savoye, conocido como el rectángulo "40F"⁵, condición resultante de la sumatoria que representa el ancho de los corredores perimetrales para la forma de la planta. El orden definido por los pilares metálicos ubicados en los puntos que conforman la proyección de los ejes intermedios estructura la presencia estructural de estos elementos. Es decir, a partir de su ubicación perimetral los pilares delimitan la base cuadrada de la planta. Estos mismos pilares se trasladan hacia el nivel inferior y por debajo de éste, en el último nivel, existen cuatro macro-columnas que sostienen y a la vez elevan la casa, permitiendo que ésta flote sobre la topografía (ver fig. 67).

En la casa Alcock I cada ambiente está delimitado por elementos modulares de un metro, opacos o traslúcidos, acordes a la función de cada espacio. Los tabiques opacos están dispuestos lógicamente hacia el sector sur de la planta, mientras que aquellos que permiten la relación visual hacia el paisaje se ubican hacia el norte. Todos los espacios están configurados a través de formas rectangulares, es decir, dentro de perímetros cuya relación geométrica siempre es ortogonal. En algunos casos los planos traslúcidos (puertas de cristal) se abren completamente, permitiendo un vínculo espacial directo con el corredor perimetral que bordea los dos niveles de la casa (ver fig. 68).

Ahora bien, la lógica de ordenación estructural de la casa Ribereña es bastante dinámica en su modulación y se conforma geoméricamente por elementos rectangulares. En casi su totalidad la presencia de los pilares pasa desapercibida, ya que están

5 Concepto extraído del artículo de Josep Quetglas *Sobre la planta: retícula, formato, trazados*. ARQ 58 (2004)

ocultos en los muros; sólo resalta su carácter expresivo en el recorrido propuesto entre el acceso de la casa y las áreas íntimas y sociales (ver fig. 52). En este espacio de circulación, los pilares de base rectangular marcan rítmicamente la diferencia de nivel de los escalones que los acompañan y que rematan en un pórtico de dos columnas que enmarcan la aparición de un pequeño patio con una apertura cenital que permite su iluminación (ver fig. 69 y 70).

Por un lado, la casa Ribereña posee dos estrategias formales de delimitación espacial: las formas ortogonales que contienen los usos íntimos y las orgánicas que definen el área social y de esparcimiento exterior de la casa. Las primeras conforman los volúmenes a través de los cuales se generan los vacíos o patios; en cambio, las segundas son más singulares ya que se encuentran representadas mediante un sistema de muros curvos y rectos los cuales dibujan una pieza singular que se introduce en la lógica geométrica de las primeras formas. Las relaciones visuales que determinan las primeras formas ortogonales evocan en todo caso al mundo interno de la casa: los espacios se miran y contemplan a sí mismos en su gran mayoría, a no ser por algunas ventanas puntuales que introducen el paisaje exterior a la intimidad de los ambientes internos (ver fig. 70 y 72).

Por el otro lado, la condición racional y tecnológica de la casa Alcock I se manifiesta explícitamente en la cubierta de techo que cobija el volumen principal. Ésta se conforma bajo la idea de "galpón" industrial a cuatro aguas soportados por cuatro cerchas metálicas prefabricadas que se entrecruzan siguiendo la misma dirección de los pilares anteriormente descritos (ver fig. 71). El tejido que conforma dichos cruces está a la vista ya que forma parte de la experiencia espacial que representa la cubierta para los ambientes subyacentes. Dicha estructura metálica no llega a tener contacto con los tabiques internos, sino que se apoya inicialmente en una viga perimetral en forma de cercha la cual a su vez se apoya en los pilares. Luego existe un entramado de pequeños listones que finalmente soportan el tejado a cuatro aguas. El esqueleto de cerchas apoyadas en los pilares metálicos se proyecta hacia los extremos del corredor generando así un espacio perimetral cubierto, que permite circular bajo la sombra y contemplar las vistas del norte (ver fig. 71 y 84).

La racionalidad de la cubierta descrita se transforma en la casa Ribereña en un juego plástico de volúmenes con distintas alturas, articulados por un elemento horizontal que los unifica en un conjunto general. Este plano determina las relaciones espaciales hacia los vacíos internos o en su defecto se proyecta visualmente hacia el paisaje exterior, siendo éste el que marca el descenso a través del acceso a la casa. Dentro de ese magnífico recorrido que propone el proyecto relucen las distintas escalas que poseen los ambientes íntimos y sociales a partir del perfil que define las múltiples alturas de la cubierta de techo. En ese juego de proporciones verticales de los espacios, el proyecto propicia para cada actividad humana una condición singular

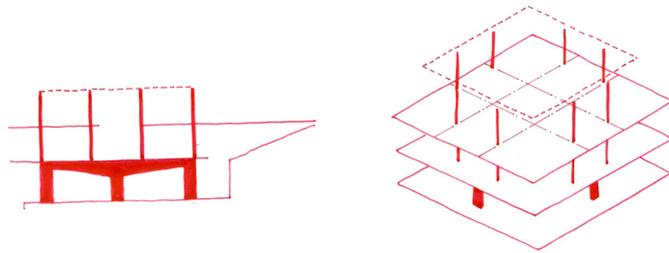


fig. 67 dibujo del autor
(diagrama en sección e isometría destacando los pilares)
casa Alcock I



fig. 68 dibujo del autor
(isometría compuesta de las dos plantas destacando las paredes)
casa Alcock I

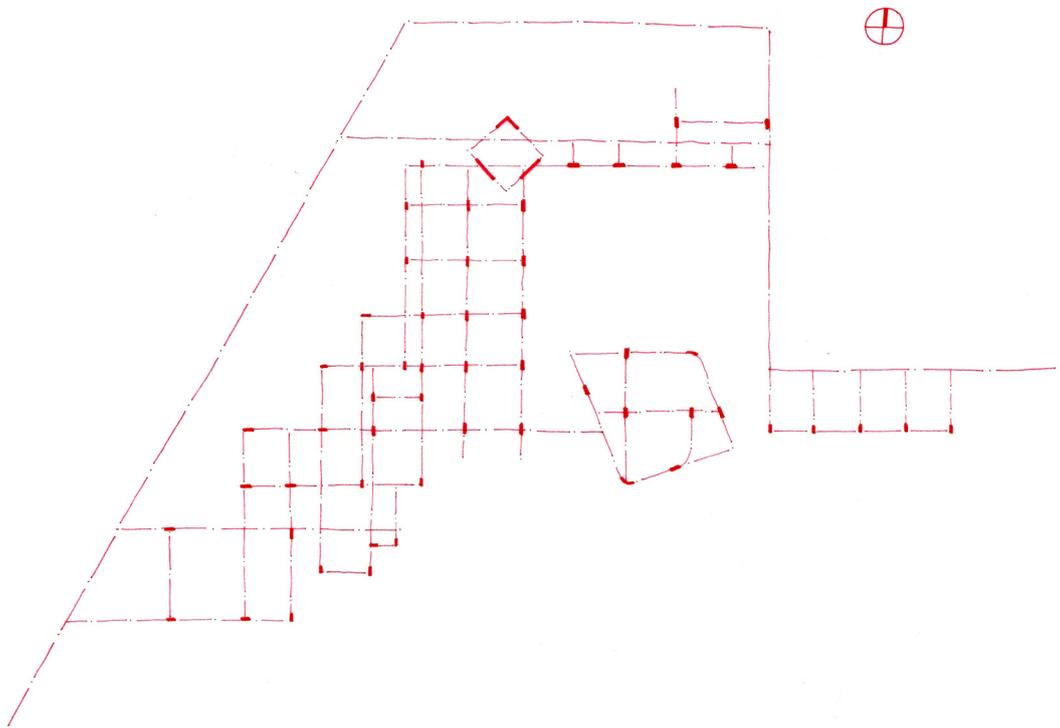


fig. 69 dibujo del autor
(diagrama en planta destacando los ejes estructurales y los pilares)
casa Ribereña

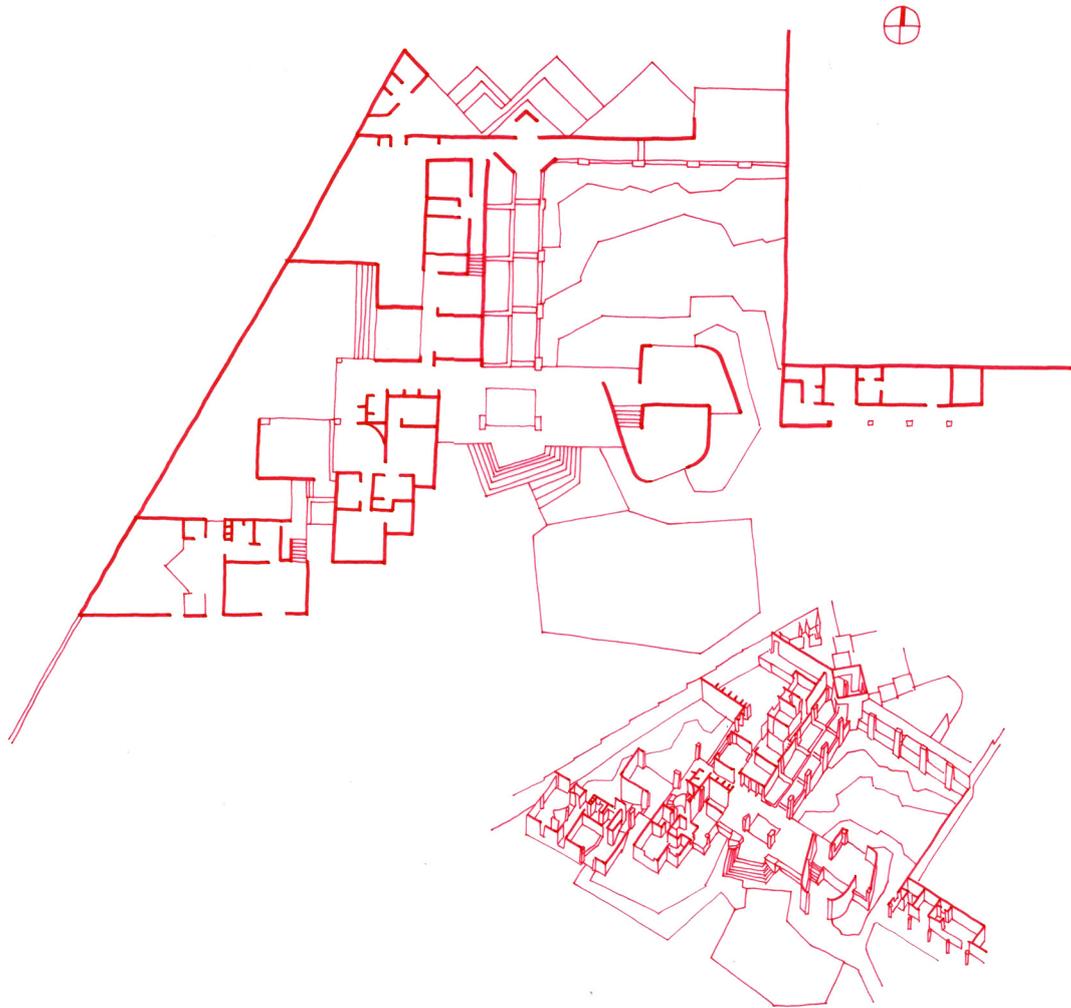


fig. 70 dibujo del autor
(planta baja e isometría seccionada destacando las paredes y los pilares)
casa Ribereña

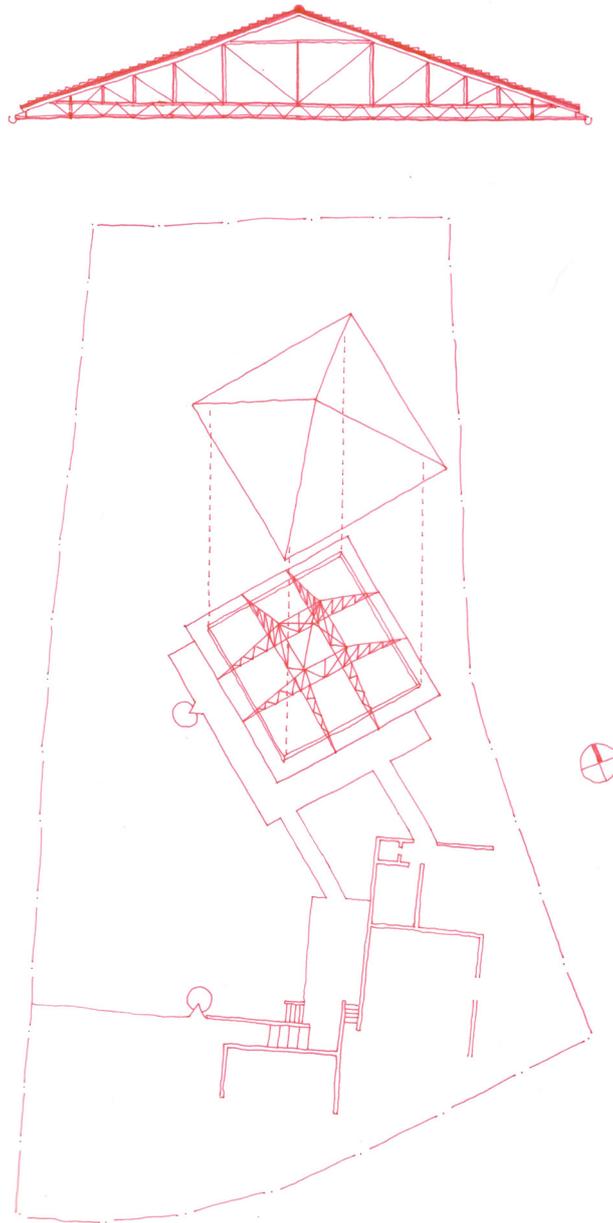


fig. 71 dibujo del autor
(detalle de cubierta e isometría despiezada de la cubierta)
casa Alcock I





fig. 72 dibujo del autor
(secciones y elevación destacando la cubierta)
casa Ribereña

en donde la cubierta comprime o expande las relaciones espaciales hacia el interior o el exterior, condición visible en las secciones y las elevaciones del proyecto. En estos dibujos se hace evidente el juego de proporciones y direcciones que traza la cubierta de techo de esta casa (ver fig. 72).

Vacío

El corazón de la planta baja de la casa Alcock I se encuentra dominado por un vacío interno en el cual se ubica la escalera de caracol que une los niveles social e íntimo. Este vacío permite relacionar visualmente ambos niveles y además delimita organizativamente la planta en tres franjas rectangulares. Se trata de un pequeño espacio de 4 por 6.90 metros que representa para esta casa un vacío interno, más que un patio. Dicho espacio relaciona el nivel inferior (íntimo) de la casa a través de un lugar de paso confinado a través de la cara norte y sur, con el nivel superior (social) proyectándose hacia el exterior a través de luz que entra desde la fachada traslúcida orientada hacia el norte. Sin embargo, por su ubicación y función dentro del orden general del proyecto fue considerado como un espacio con similares características a lo que conocemos como patio (ver fig. 73).

En cambio, en la Ribereña el patio es el espacio que marca la llegada de la casa y la forma de su planta invade los espacios de circulación y los ambientes más sociales. Su morfología, además de ser delimitada por los pilares que marcan el ritmo de la escalinata de acceso, también está definida por la cubierta plana. A este patio se le accede a través del "corredor de sombra" (ver fig. 52) que lo delimita en dos de sus cuatro caras, los lados Norte y Oeste. Hacia la fachada Este existe un muro con cierta profundidad donde se ubica una serie de jardineras, mientras que hacia el Sur hallamos una cubierta plana que vincula al patio con el jardín ubicado al Sur de la casa. En este patio se reproduce la pendiente natural del terreno a través de una serie de escalones que van salvando las diferencias de nivel. Cabe resaltar que al observar la planta los límites físicos de este patio se diluyen, ya que no existen planos que lo delimiten completamente y, si bien su forma nace rectangularmente, la experiencia que genera a través del jardín que le sigue hacia el sur da una sensación espacial más ambigua, deforme y resultante del primero (ver fig. 74).

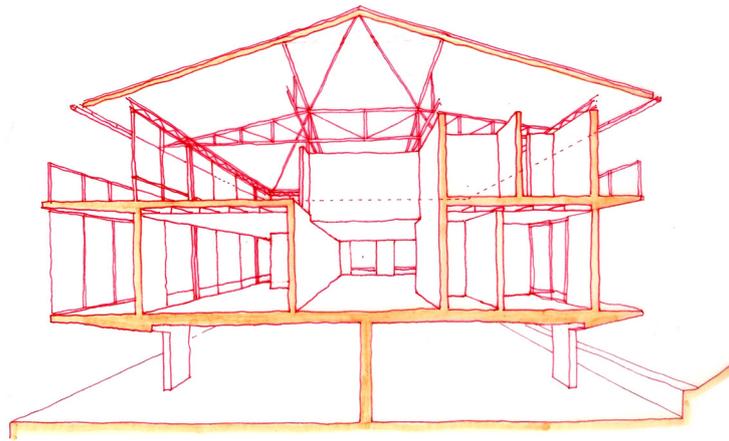


fig. 73 dibujo del autor
(sección fugada por vacío interno)
casa Alcock I

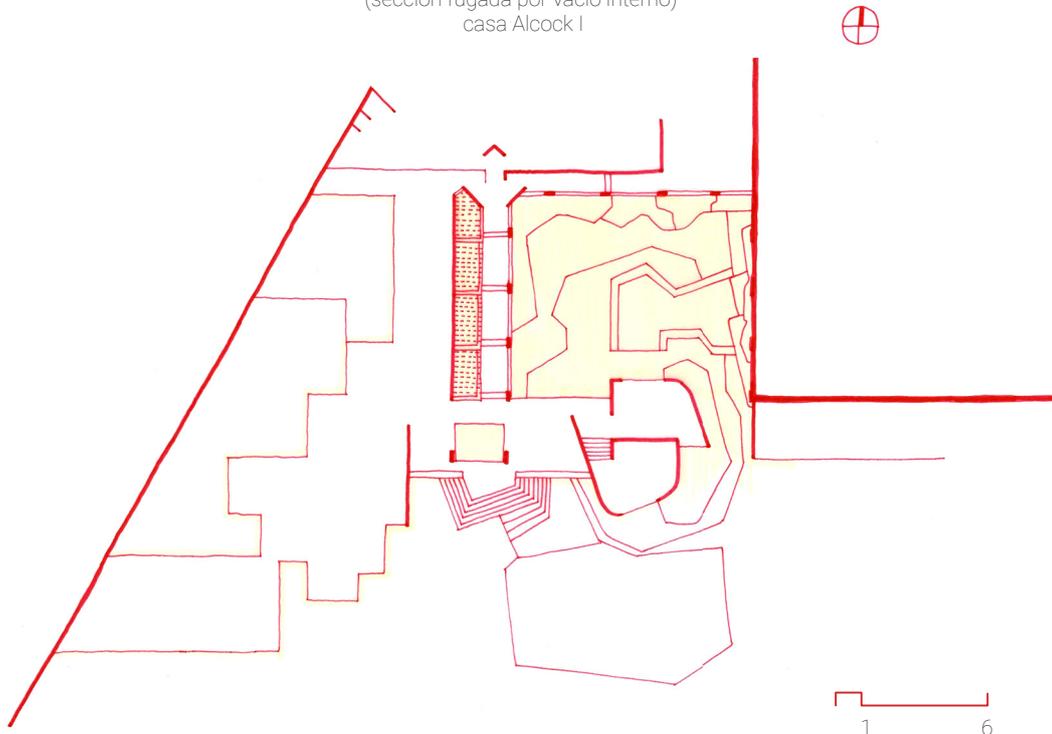


fig. 74 dibujo del autor
(diagrama de la planta baja destacando el patio de acceso)
casa Ribereña

Cuarto momento

Relaciones arquitectónicas: elementos dentro del proyecto de las tres casas.

Este breve capítulo consiste en indagar sobre las relaciones existentes entre los planteamientos arquitectónicos de las tres casas analizadas anteriormente (casa Alcock I, casa Ribereña y Kavac). Ambos proyectos fueron desarrollados previamente a la casa Kavac; el primero, el de la casa Alcock I, se proyectó con treinta años de diferencia y el segundo, el de la casa Ribereña, con trece años. Esta condición temporal nos permitirá reconocer dentro de la práctica arquitectónica de Alcock las ideas directrices que constituyen los dibujos como parte de un continuo proceso proyectual. Para ello interpretaremos a través de los dibujos de cada proyecto el proceso de formalización en el que se materializan los elementos arquitectónicos. Estudiaremos primeramente las tres plantas como partes de una secuencia proyectual en la que se formalizan las trazas y el orden que propicia la concepción del proyecto. Luego haremos lo mismo con las secciones, identificando que en ellas se perfilan relaciones espaciales más concretas y visibles. Finalmente, basándonos en las fotografías publicadas de las casas, realizaremos una serie de dibujos a mano alzada –croquis- de los espacios internos más significativos a partir de los cuales intentaremos hacer evidente las condiciones tridimensionales del espacio.

Estas tres formas de representar y concebir la arquitectura se sustentan a partir de diferentes lógicas y estrategias. Sin embargo, cada uno de estos sistemas de representación proyectual nos ayudan a concebir con mayor precisión el proyecto de arquitectura. En todo caso, las plantas y las secciones del proyecto son instrumentos precisos y racionales del proceso que abarca el desarrollo de éste. En cambio, los croquis son unos dibujos intuitivos que intentan capturar la esencia de los espacios y los elementos arquitectónicos que los constituyen. En ese sentido, la validación de las decisiones proyectuales se establecerá a partir del reconocimiento en cada uno de los sistemas de representación señalados, las ideas que los determinan y los posibles vínculos entre los proyectos.

Este capítulo constituye así el cierre de la experiencia proyectual que ha supuesto el estudio de **la memoria de un proyecto** del arquitecto Alcock, y por ello nos ha parecido oportuno analizar el conjunto de dibujos de los tres proyectos como rastros de su acervo arquitectónico.

Es así como este capítulo se estructura a partir de las siguientes tres instancias: la primera, trata de identificar las estrategias proyectuales subyacentes en las plantas de las casas a través de los elementos arquitectónicos. A partir de ésta se establecerán posibles relaciones con la segunda instancia, que se enfoca en reconocer las implicaciones espaciales que la sección determina, haciendo énfasis en el estudio comparativo de los sistemas de cubiertas de las tres casas. Finalmente se plantea reconocer cómo las ideas de las plantas y las secciones repercuten en el espacio físico a través de la configuración de los espacios internos.

Las plantas de arquitectura

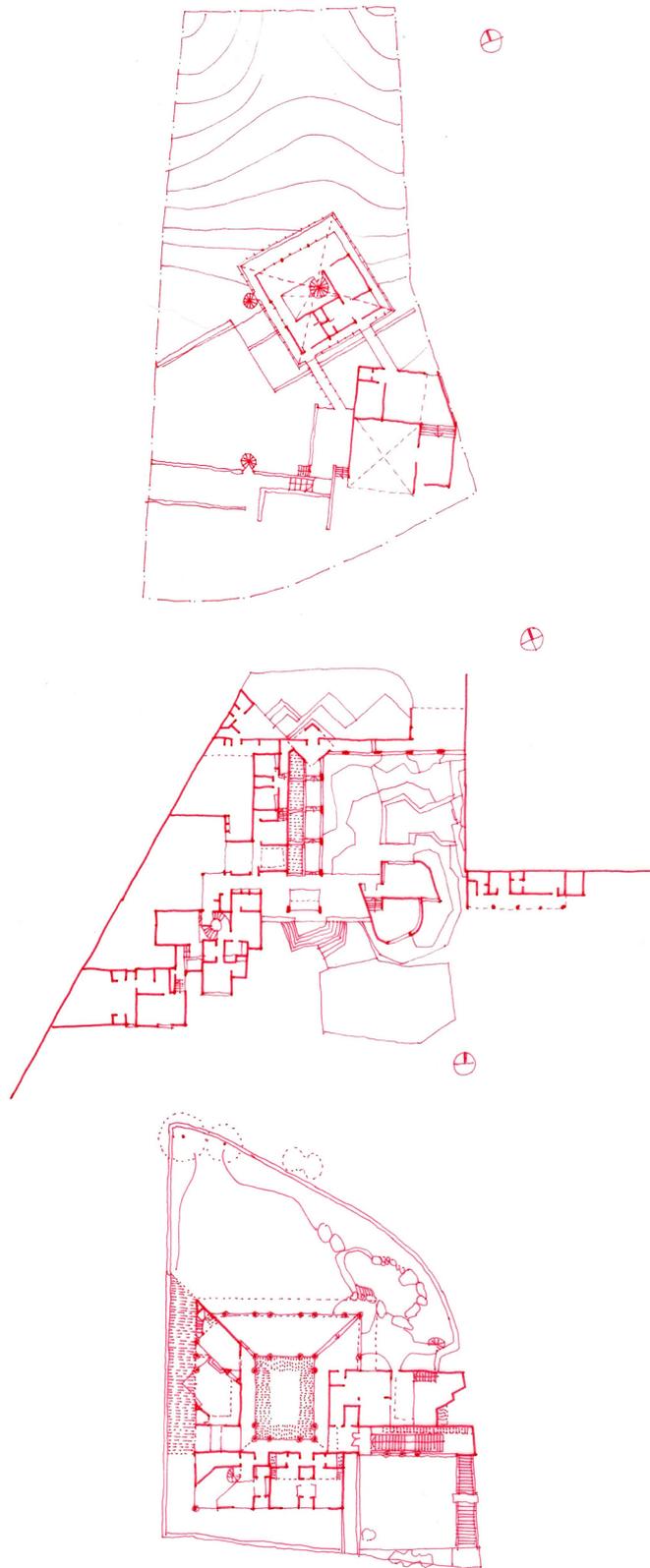


fig. 75 dibujo del autor
(plantas bajas casa Alcock I, casa Ribereña y casa Kavac)

1 6

Dentro de lo que significa la planta para el proceso proyectual, nos interesa en particular su condición abstracta, en el sentido que ésta no representa el espacio, sino que lo delimita. Es decir, la planta formaliza, a través de un proceso de abstracción, el orden que reproduce relaciones en horizontal, determinando las partes que conforman un planteamiento arquitectónico.

A partir de la capacidad totalizadora y determinante que tiene la planta de arquitectura en el proyecto, surge el interés en develar qué ideas y formas de organización subyacen en ellas; por ejemplo, los aspectos que determinan las posibles relaciones entre planta de la mezzanina del proyecto de la casa Kavac (ver fig. 33 y 75) y las dos plantas bajas de Alcock I (ver fig. 53 y 74) y Ribereña (ver fig. 56 y 75).

Comencemos señalando que las plantas de los tres proyectos de las casas se rigen por un orden geométrico mayormente ortogonal, sobre el que irrumpen diagonales que, además de romper con la disposición establecida, generan tensión en cuanto a la relación de las formas que las constituyen. Las tres plantas se conforman a través de la composición de partes⁶ articuladas y en la que cada recinto se ubica estratégicamente en relación su conjunto a partir de un riguroso control formal. En cambio, en relación al perímetro y a la implantación en el terreno el manejo de las formas es más expresivo y fluido en las casas Alcock I y Ribereña.

En todo caso, podemos afirmar que en las dos plantas –Alcock I y Ribereña– existe una mayor libertad formal en comparación al planteamiento general de la casa Kavac. Las primeras se implantan sobre el terreno de una manera "orgánica", estableciendo relaciones oblicuas con sus límites; en cambio, la casa Kavac las maneja paralelamente. Sin embargo, las plantas de la casa Alcock I y Kavac trazan su núcleo formal a través del cuadrado como figura geométrica de jerarquía, siendo más evidente dicha condición en la primera de ellas. Por el otro lado, la Ribereña establece su equilibrio formal a partir del ensamblaje escalonado de partes desiguales. Otro aspecto a destacar es la idea de centro a partir de lo que determina el patio interno para la estructura formal; este vacío central equilibra la composición de partes que articulan el esquema de organización de la planta de la casa Kavac. Dicha condición no se reproduce en las otras dos plantas. En ellas la relación entre lleno y vacío se podría decir que es fragmentaria y residual.

Las plantas de –Alcock I y Ribereña– de cierta manera se conforman "aleatoriamente" sobre la superficie del terreno. En cambio, la planta de la casa Kavac materializa su imagen como un objeto singular compuesto de partes y elementos articulados. Con la salvedad de que la planta de la casa Alcock configura su núcleo habitable a partir de un volumen compacto. Lo que finalmente determina una estrategia de concebir el proyecto en común, pero con algunas diferencias en cuanto a la manifestación expresiva de los cuerpos sobre el terreno y también en relación a los límites entre interior y exterior. En este último sentido –la Kavac y la Ribereña– a través de sus

⁶ Concepto formulado por Anton Capitel en su libro *La arquitectura compuesta por partes* (2009), aquí capitel lo concebido como un método o estrategia proyectual, de herencia académica y perfeccionado por los arquitectos modernos en especial Le Corbusier y Alvar Aalto.

plantas desdibujan los límites entre el afuera y el adentro estableciendo una relación directa y física con el exterior; lo contrario ocurre en la Alcock I ya que por su carácter de "torre" solo permite la contemplación del exterior mayormente de manera visual.

Otro punto en común entre los tres casos es la forma cómo las plantas trazan el acceso a las casas, a través de unos espacios intermedios que representan el preámbulo de los espacios internos. Se puede afirmar que éstos reinterpretan el tradicional *Zaguán*⁷ en unos espacios de transición entre el interior y el exterior (ver fig. 77, 78, 79, 81 y 84). Por ejemplo: las escalinatas de la Ribereña y las escaleras de la Kavac son muy similares a partir de la relación que ellas establecen con el vacío que las acompaña –en el descenso (Ribereña) y en el ascenso (Kavac)- y también por la cubierta que las cobija. En la casa Alcock I el acceso está determinado por una serie de espacios intermedios cuya relación con el exterior es más directa, es decir son espacios de circulación externos al núcleo central y que a la vez proponen una relación directa con el paisaje exterior e indirecta con la arquitectura de la casa.

En cuanto a la estructura evidenciamos varios puntos en común entre la planta de la Ribereña y la de la Kavac. Los pilares que marcan el acceso y que delimitan el patio, en la primera, se relacionan directamente con los de la casa Kavac. Por ejemplo: en ambos casos, estos elementos en planta trazan las relaciones con el patio y a su vez determinan los espacios de circulación interna y la relación entre interior y exterior.

Las secciones de los proyectos

La sección es un corte vertical que muestra el perfil interno de los ambientes y los desplazamientos horizontales que la planta ha determinado. En las secciones a diferencia de la planta solo se expone un fragmento, es decir, una parte de la totalidad del proyecto. Esa fracción es determinante de la concepción espacial de la arquitectura, puesto que a través de ella se fijan las alturas y las cualidades de los elementos que la cobijan.

Ahora bien, hemos seleccionado como evidencias de esta etapa interpretativa las siguientes secciones (ver fig. 76). En ellas la superficie del piso se desliza fluidamente sin grandes esfuerzos y junto a la cubierta expresiva y dinámica determinan el sistema de relaciones espaciales que ellas proponen.

Las cubiertas de techo son mayormente inclinadas, con algunos elementos horizontales. La primera condición determina un tipo de experiencia en la que se percibe el espacio cenitalmente. La oblicuidad como principio de configuración espacial a través de la relación entre el piso plano y la cubierta en diagonal. Dicha estrategia

⁸ Juhani Pallasma en su libro *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*. (2014) reflexiona sobre el predominio visual en la cultura arquitectónica actual y en contraposición a esta situación introduce la idea de experimentar



fig. 76 dibujo del autor
(secciones) casa Alcock I, casa Ribereña y casa Kavac

establece en Ribereña y en Kavac la posibilidad de tener un registro visual más amplio del exterior y una experiencia del espacio interno más intensa.

El cambio de escala es un recurso aplicado en Ribereña y en Kavac a través de la compresión y expansión de los límites físicos que trazan el espacio interno. El recorrido es un juego lleno de experiencias *Hapticas*⁸ con distintas proporciones, texturas y situaciones espaciales. La forma "ordenada" propia de la arquitectura moderna está subordinada en este caso a la experiencia visual que Alcock proyecta en sus secciones. En ellas no existe "coherencia" formal entre los elementos que constituyen la cubierta, cada uno es independiente, sin embargo, éstos al ensamblarse generan una superficie continua y dinámica la cual se pliega modificando las proporción y escala de los espacios, generando así múltiples experiencias sensoriales.

Otro aspecto de la cubierta es la presencia de pérgolas en Ribereña y en Kavac, las cuales fragmentan la luz en los espacios de circulación, propiciando la proyección de sombras sobre los muros contiguos. Operación típica de la arquitectura caribeña, que Alcock se apropia magistralmente, aplicándola en la mayoría de su obra doméstica (ver fig 78, 79 y 80).

De lo señalado podemos concluir que existe un desarrollo secuencial a partir lo que representan las secciones. Se puede afirmar que ellas transitan desde una lógica más moderna y racional en la casa Alcock I, luego en la casa Ribereña se rompe con el racionalismo imperante y, así Alcock plantea una arquitectura expresiva y más fluida. En este momento, el espacio interno se concibe como una experiencia poética y sensible en el que las formas, los pliegues, las texturas y las sombras se convierten en elementos esenciales de la arquitectura de Alcock. Finalmente, en la casa Kavac la: "[...] preocupación fundamental [...] es el espacio. Cada elemento de un proyecto debe tener un espacio propio, independiente, con soltura para extenderse hacia donde se desee. Solo así se puede tener la posibilidad de jugar libremente. Así, por ejemplo, puedo hundir el piso y crear unos escalones, o hago una nueva apertura, o subo el techo, o separo las paredes, o hago una estructura especial. El espacio se puede ir manejando, se puede ir tallando, casi como una escultura" (Alcock, 1992, pág. 23)

Los croquis

En esta etapa final se propone un recorrido visual por los espacios internos más notables de las tres casas a través de una serie de dibujos a mano alzada. En este sentido, proponemos como momento final una experiencia netamente visual, en la que se prescinde de una narrativa escrita y en la se revive el espacio construido a través del dibujo.

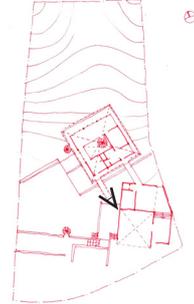


fig. 77 dibujo del autor
(croquis del puente de accesos de la casa Alcock I)

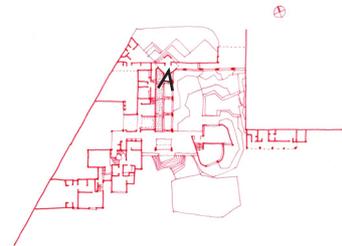
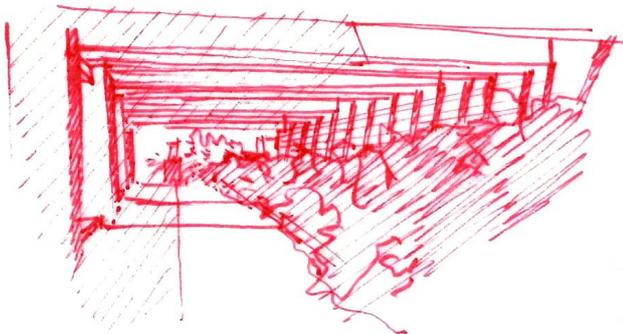


fig. 78 dibujo del autor
(croquis del "corredor de sombras" de la casa y Ribereña)

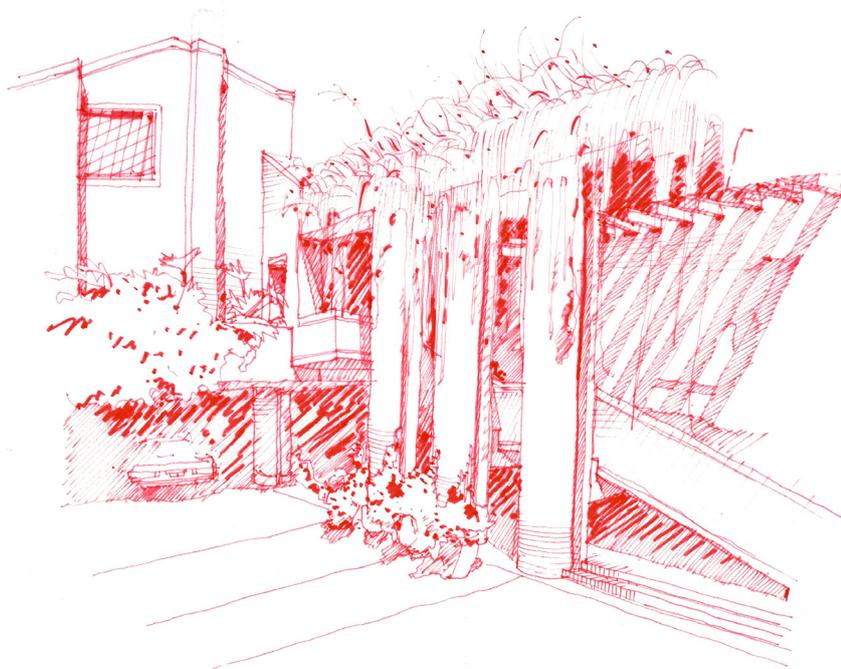
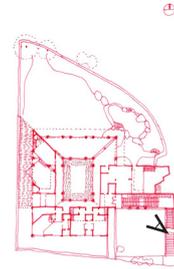


fig. 79 dibujo del autor
(dibujo de la escalinata de acceso de la casa Kavac desde patio de llegada)

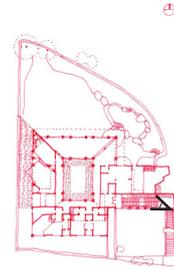
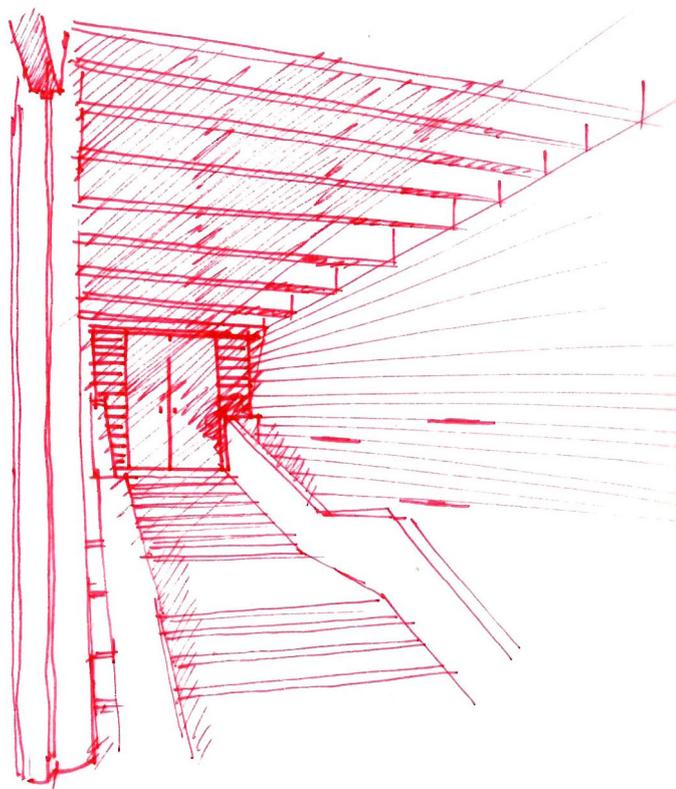


fig. 80 dibujo del autor
(croquis escalinata de acceso de la casa Kavac)

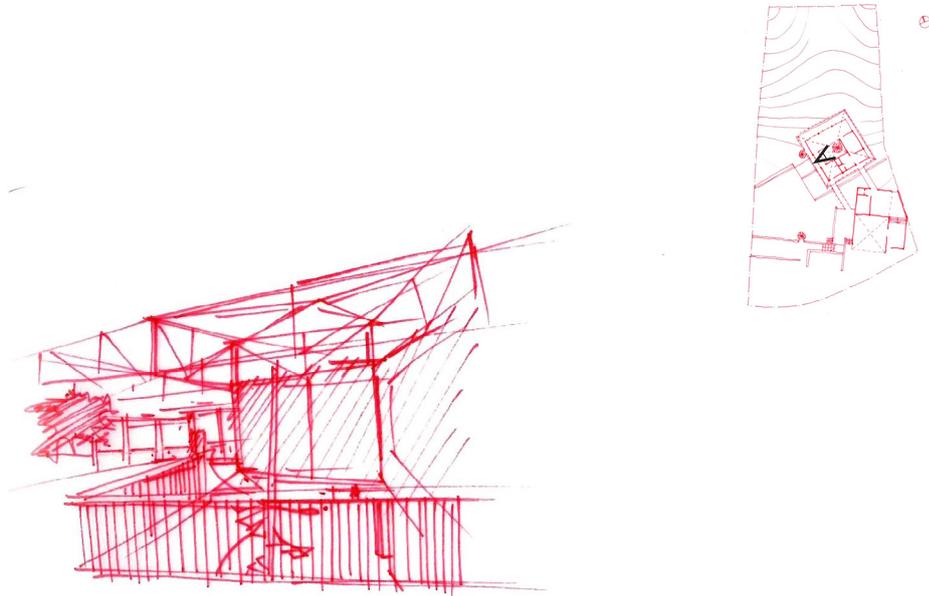


fig. 81 dibujo del autor
(croquis del vacío interno de la casa Alcock I)

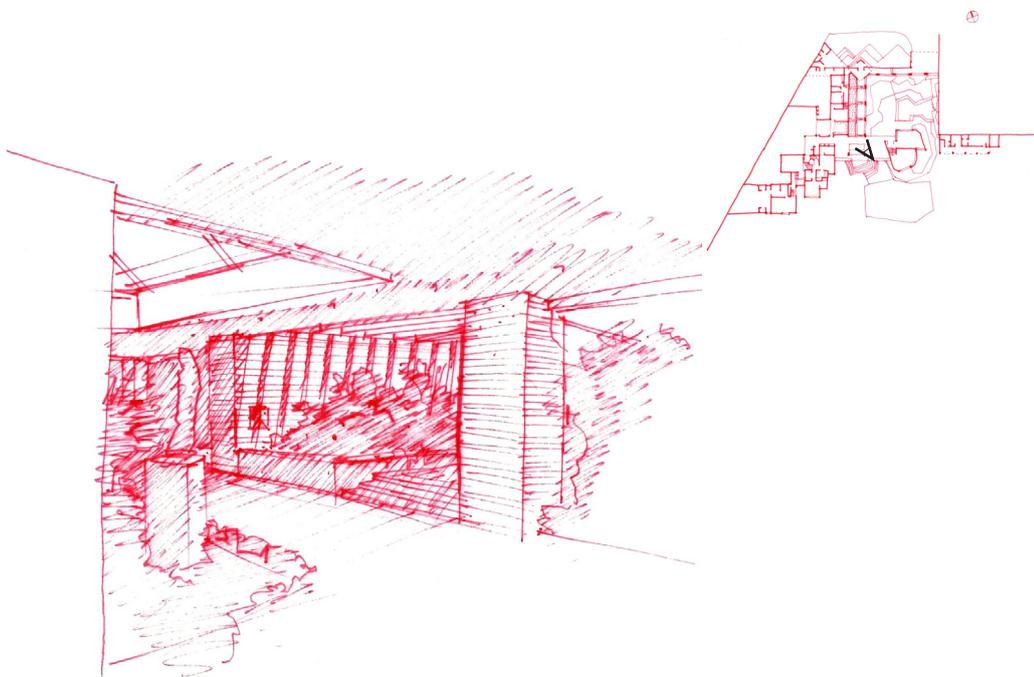


fig. 82 dibujo del autor
(croquis de la llegada del "corredor de sombras" de la casa casa Ribereña)

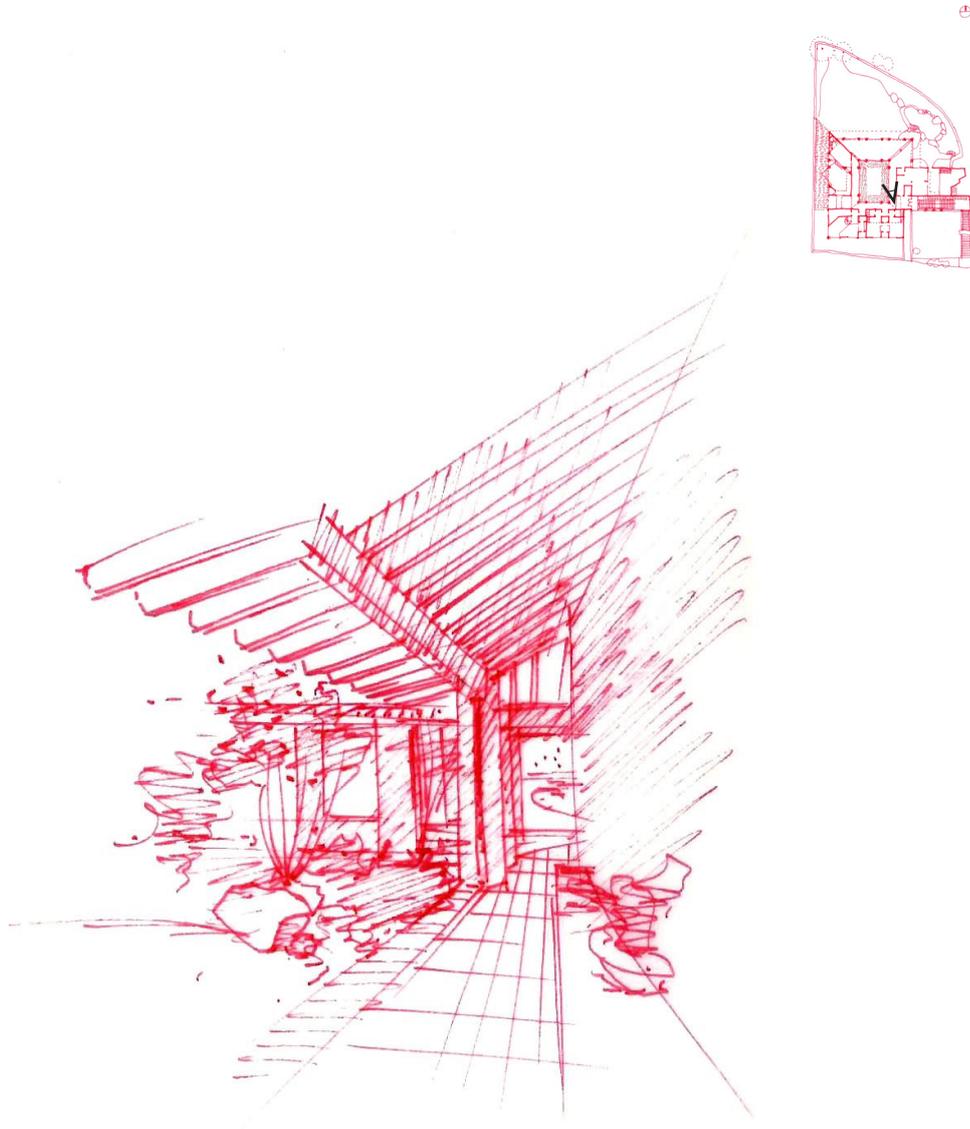


fig. 83 dibujo del autor
(croquis de patio interno casa Kavac)

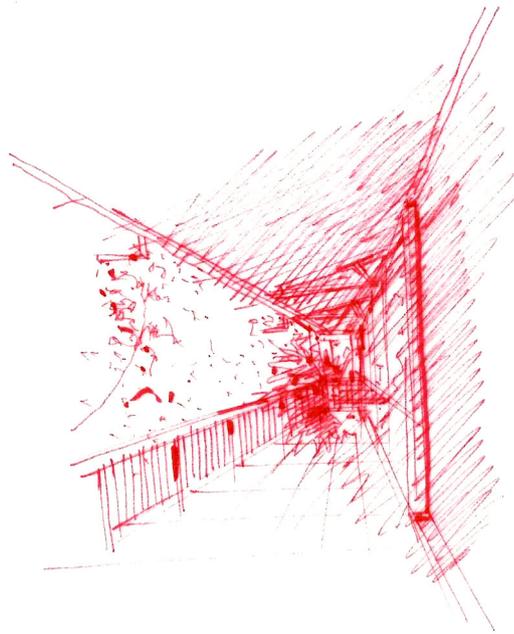


fig. 84 dibujo del autor
(croquis de pasillo perimetral ubicado hacia norte de la casa Alcock I)

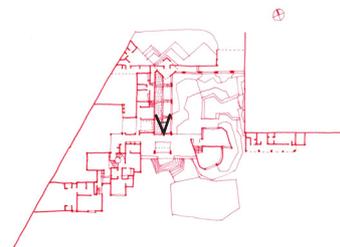
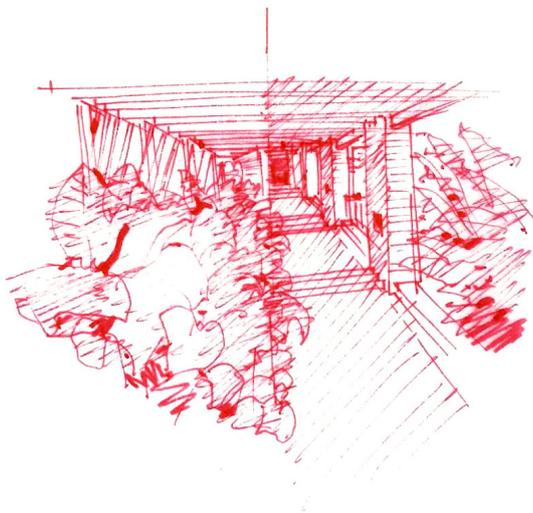


fig. 85 dibujo del autor
(croquis del "corredor de sombras" de la casa casa Ribereña)

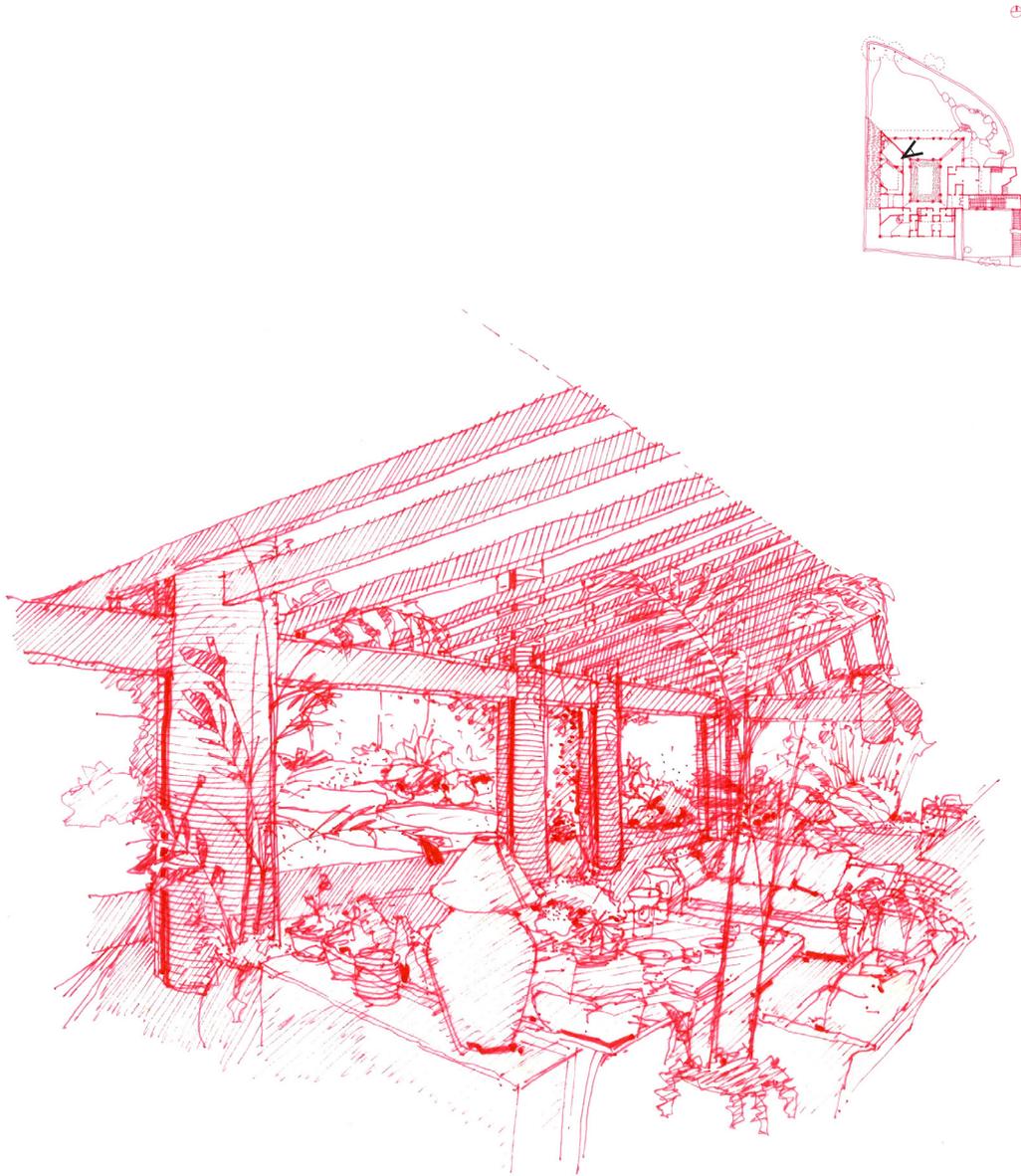


fig. 86 dibujo del autor
(dibujo de la terraza cubierta contemplando el jardín exterior de la casa Kavac)

Conclusiones

Las conclusiones de esta tesis se abordarán con el fin de dar respuestas concretas a las cinco interrogantes planteadas al inicio del trabajo y que han guiado el desarrollo de esta investigación. De igual manera, y como reflexión final, se intentará profundizar en las implicancias de las hipótesis planteadas.

I | especificidad proyectual

El proyecto de arquitectura de la casa Kavac se constituye como una práctica proyectual en la que los dibujos iniciales son determinantes para la materialización de la serie de planos finales. Dichos dibujos pertenecen a etapas antagónicas de desarrollo: los primeros, conforman la secuencia de imágenes que materializan la fuerza de las primeras ideas; y los segundos, caracterizan el proyecto específico como un momento de cierre. En el esquema 8 (ver. Fig. 21) se genera de la idea definitiva del proyecto, la cual propicia el desarrollo posterior de los dibujos finales, específicamente la planta mezzanina (ver. Fig. 33). En tal sentido, en esta etapa inicial el esquema representa la idea de la casa Kavac a partir de la dimensión creativa implícita en este momento del proceso proyectual.

Los esquemas iniciales van generando progresivamente el concepto a través de una imagen que guía y formaliza el inicio del proyecto (ver fig. 22). Los primeros pasos del proyecto de la casa Kavac se confirman sistemáticamente a partir de una progresión de dibujos, los cuales determinan la concepción que emana de la imaginación arquitectónica de Alcock. La aparición de la idea es un evento propiciado por el accionar de los dibujos iniciales. Asimismo, señalamos que éstos no determinan completamente el desarrollo posterior, ya que solo representan un fragmento general y empírico de la complejidad formal y espacial que finalmente formalizan los planos del proyecto. Lo señalado nos permite, en este caso, confirmar que los dibujos de ideación de la casa Kavac, nacen incompletos y de cierta manera indeterminados; sin embargo, a través de la imaginación arquitectónica y a partir del empleo perspicaz de un sistema de proyección, lo vago e inconcluso del momento inicial se transforma en formas más potentes e ingeniosas (Evans, 2005, pág. 196) del imaginario del proyecto. En ese sentido, la especificidad del proceso mental –del cual hace mención Hays–, en el que se esquematizan y se diseñan los elementos que constituyen la imaginación arquitectónica, sintetiza en una imagen las intenciones iniciales de Alcock.

II | elementos fundacionales

El ordenar y analizar la secuencia de dibujos de ideación y el haber redi-

bujado el proyecto nos ha permitido interpretar los primeros dibujos de la serie inicial como el momento en el que se configuran las ideas que erigen y estructuran el proyecto de arquitectura de la casa Kavac. Posteriormente, pudimos identificar en los nuevos dibujos realizados los elementos constitutivos del planteamiento arquitectónico. Lo interesante de todo este proceso es que, en los primeros dibujos en planta, Alcock fija las intenciones básicas del proyecto expresadas a través de los elementos que fundan su desarrollo. Luego, en el Segundo momento, se validaron las ideas preliminares de Alcock durante nuestro propio desarrollo de los dibujos analíticos. Estas ideas se ratificaron en el análisis proyectual, el cual arroja un conjunto de partes y elementos que articulan la relación de la casa con el sitio, el orden geométrico, el rigor de la estructura, los límites entre el exterior y el interior y la configuración física del espacio. En tal sentido, señalamos que los elementos fundacionales del proyecto son los siguientes:

- La escalinata de acceso que además de articular la vacuidad entre los cuerpos que marcan el acceso resuelve magistralmente el desnivel topográfico, promoviendo un escenario arquitectónico de monumentales proporciones, de texturas vivas y de vibrantes sombras.
- Los muros y pilares que de manera progresiva se van ubicando –en la secuencia de dibujos de ideación- sobre el sitio, delimitando la geometría y proporción de los espacios internos, así como también el tipo de relación espacial que representa la cubierta de techo para los ambientes internos.
- La cubierta, que conforma el elemento más notable ya que sin duda es resultado del uso ingenioso por parte de Alcock de una técnica o sistema de proyección a través del cual se transforma la idea de tres cuerpos iniciales (ver fig. 3, 21 y 33), en una superficie que unifica y a la vez se pliega para comprimir y expandir la sensación espacial (ver fig. 82 y 85).
- El vacío que inicia como jardín en la sucesión de los primeros cuatro esquemas (ver fig. 14,15,16 y 17) y que en su momento final se transforma en una secuencia de patios que articulan la forma, el uso, el carácter volumétrico del proyecto y la posible condición espacial de la casa (ver fig. 21).

III | dudas y retrocesos

La serie de dibujos iniciales de ideación constituye un proceso rítmico conformado velozmente en el que se prefiguran varias ideas, entre las cuales hemos identificado específicamente tres (ver fig. 23,24 y 25). El desarrollo de esta secuen-

cia es lineal ya que la idea se va conformando a partir de una transformación gradual, en la que existen momentos de duda que van formalizando cambios significativos en la configuración de esta etapa del proyecto. Durante el tránsito que acontece entre la realización del primer y el último dibujo, se identifican varios cambios que de manera progresiva resuelven la intención inicial en una imagen estable; con cierta propiedad modélica, en la que se fija la expresión gráfica de una idea a través de lo que Hays llama "máquina de la esquematización" (2015, pág. 25). Un esquema de casa que no pierde sus cualidades formales en el momento que se concibe el proyecto. En ese sentido, señalamos que el esquema 8 es un modelo que imprime sus efectos arquitectónicos en la planta mezzanina del proyecto (ver fig. 33).

Las dudas que forman parte de esta etapa se materializan a través de las distintas variaciones que ésta ofrece como proceso de "esquematización". Sin embargo, los dibujos finales del proyecto reproducen en la planta mezzanina una idea distinta a las fijadas por el último esquema de la serie inicial, lo que quiere decir que éstos se configuran retrocediendo en el tiempo e identificando en el pasado intenciones descartadas. Estas relucen nuevamente a través de la representación de los planos finales, específicamente, en la planta mezzanina (ver. Fig. 33). En tal sentido, este proceso empírico concluye finalmente en el esquema 8 (ver fig. 21). Sin embargo, en la etapa final del proyecto ocurre un retroceso que rompe el modelo establecido por el último esquema, donde se rescata la diagonal conformada en los esquemas 3 y 4 (ver fig. 16 y 17). Este hecho se evidencia al observar cómo la forma de la terraza cubierta en el esquema final pasa de estar delimitada por líneas ortogonales a estar en la planta mezzanina del proyecto (ver. Fig. 33) conformada en una de sus caras por una diagonal que se proyecta al exterior.

IV | ampliación del proyecto

El proyecto de arquitectura para la casa Kavac es el más joven de los proyectos estudiados. En ese sentido, éste es indirectamente el resultado de la acumulación de experiencias arquitectónicas pasadas y de referentes externos estudiados por Alcock.

Nieto y Sobejano nos indican así que dentro del proceso de proyecto siempre existen recuerdos expresados a través de imágenes e ideas que conducen –de manera inconsciente o consciente- el desarrollo de éste:

"Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen a partir de extrañas asociaciones [...]. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, [...] alteradas por nuevas experiencias, renovadas permanentemente. En el proceso de todo pro-

yecto, en algún momento regresa un recuerdo ya olvidado, una imagen, [...] un indicio que nos conduce a un camino determinado" (Nieto, Sobejano, 2007, pág. 198).

Esta condición es determinante para lo que en la introducción hemos denominado como **la memoria de un proyecto**; la cual se constituye a partir de etapas sucesivas, muchas veces desconocidas, pero que sin duda son definitorias de las ideas que emanan de ella.

Es sabido que los dibujos de la serie inicial fueron representados únicamente a través de la planta. Por ello hemos indagado sobre otros proyectos de características similares; y a partir de ellos deducimos que Alcock dibujó solamente los ocho esquemas en planta puesto que en el repositorio de su memoria proyectual se encontraban ya almacenadas las imágenes de las secciones y elevaciones de la casa Ribereña (ver fig. 75) y en particular, el planteamiento arquitectónico del ayuntamiento de Saynatsalo de Alvar Aalto (ver fig. 9). Ambos proyectos, el primero, como referente interno y el segundo externo, dotan de sentido al proyecto de arquitectura que determinó la consecución de la obra de la casa Kavac (ver fig. 1,5,6,7,78,79, 82 y 85).

V | origen y fin

En el inicio de un proyecto, el arquitecto se enfrenta a la "hoja en blanco" vacía y carente de significado. Nos aproximamos a ella la mayoría de las veces de manera intuitiva habitándola con ideas que emanan en formas significantes y alegóricas a través del dibujo a mano. En la etapa de gestación de un proyecto de arquitectura el uso del dibujo es y lo debe seguir siendo un instrumento útil que funda las ideas en una imagen.

El dibujo es tanto una herramienta de análisis como una forma para concebir ideas de arquitectura, desempeñando en todas las instancias del proyecto un rol generativo. Éste mueve y traslada las ideas de un lugar a otro, tal como señala Robin Evans al inicio de su artículo: *Traducciones del dibujo al edificio*. Es decir, desde la génesis de la imaginación arquitectónica hasta la consecución de una imagen que concluye el proyecto; el dibujo concibe el camino a través del cual este trayecto es posible.

Ya como reflexión final, concluimos que el proceso de un proyecto se constituye por un tejido de experiencias pasadas retenidas y almacenadas en nuestra memoria, las cuales a su vez son traducidas imaginativamente por el dibujo arquitectónico en nuevas ideas. Es decir, las ideas no surgen de la nada, todo lo contrario, nacen a partir de referencias previas. Tal como señala Francisco Diaz (quien cita a su vez a Boris Groys) que: "La hoja en blanco está llena de inscripciones previas" (Diaz, 2017, pág. 17). En tal sentido, el surgimiento de una idea que habite la "hoja en blanco" lleva consigo el conocimiento de una serie de precedentes previos sobre los que avanzar en el desarrollo de un **proyecto de arquitectura**.

Anexos

Transcripción de entrevista realizada a Jimmy Alcock via SKYPE Caracas-Santiago de Chile el día 15 de MARzo de 2017

¿Recuerdas haber escrito alguna reflexión sobre el dibujo a mano dentro del proyecto arquitectónico?

J.A.: No y tampoco me parece importante. No le doy importancia a esas vivencias.

¿Cuál es la función del croquis dentro del proceso de diseño?

J.A.: Mente y croquis continuamente es mi proceso.

¿De dónde proviene tu manera de dibujar a mano alzada?

J.A.: Desde muy joven. Dibujar me enseñó a ver y observar, la relación entre volúmenes y por lo tanto las consideraciones espaciales.

¿Qué tipos de dibujos recuerdas de tu etapa de estudiante?

J.A.: Ninguno que amerite recordatorio.

¿Qué representa el dibujo a mano dentro del proceso creativo de tu obra arquitectónica?

J.A.: Transmisión cerebral al papel a través de la mano, continuamente. Es mi manera de tratar de representar una imagen y visualizarla. Ahí empieza el análisis que a veces es interminable.

¿Cuál es tu noción sobre el dibujo a mano alzada como parte del desarrollo del proyecto?

J.A.: Es mi arma para visualizar lo que me dice mi mente. Tratar de concebir una realidad y su factibilidad.

¿Qué tipo de dibujos a mano alzada miras hoy en día?

J.A.: No es el tipo de dibujo lo que me interesa. Solo con ver dibujos de por ejemplo Leonardo, Miguel Angel, etc... Me basta. Mis croquis no son artísticos, ni pretenden serlo.

¿Cómo es el inicio de tus proyectos?

J.A.: Tengo que enterarme desde el principio lo que se quiere llevar a cabo y por tal

razón, veo, observo y pienso antes de tirar una raya. Esto no quiera decir que no me vaya formando imágenes, ideas, pero no tienen validez antes de explorar y adentrarme dentro de la búsqueda.

¿Recuerdas el origen del croquis dentro de tu accionar proyectual?

J.A.: No. Y para qué?

¿Por qué dibujas a mano durante el desarrollo del proyecto?

J.A.: Es mi forma de visualizar e ir desarrollando. No tengo otra manera de proceder. Vuelvo a lo mismo: mente al papel a través de la mano. Pasaría trabajo si no tuviera la suerte de tener manos.

¿Es el dibujo a mano una forma de ver, de representar o de proyectar?

J.A.: Es un proceso largo y angustioso que cambia continuamente. Uno a veces cree que "llegó", pero es engañarse, nunca se llega o concluye. Pero la realidad lo obliga a uno a concluir y eso ocurre cuando se entrega el proyecto, después de un proceso duro y quizás sin estar convencido.

¿De dónde proviene la necesidad de dibujar a mano tus ideas de arquitectura?

J.A.: Es mi manera de proceder. Gehry tiene otro sistema, pero se que trabaja muy duro a pesar de tener un galpón con más de mil colaboradores, solo en Los Angeles.

¿Existe un método a través del cual desarrollas tus dibujos de proyecto?

J.A.: Vamos a no llamarlo método. Es mi forma de hacer y creo ya es muy tarde para indagar otros "métodos".

¿Cuál es la secuencia de croquis que constituyen el proyecto?

J.A.: Es una secuencia que evoluciona como me indica la mente y con los requisitos normales para todos los proyectos. Hay muchísimos determinantes que te obligan a considerarlos continuamente y hasta cambiar de rumbo.

¿Dentro del proceso de ideación que rol cumple el dibujo a mano?

J.A.: El cerebro es el que manda. El dibujo es mi medio para tratar de visualizar, pero no el fundamento real. Es mi artífice.

¿Existe alguna herramienta de representación que sea parte de todo el proceso de

proyecto?

J.A.: No tengo otras herramientas además de pensar y consultar, por los medios que considere que me den luz.

¿Es el dibujo una forma de pensar la arquitectura?

¿Crees que tus croquis de cierta manera definen tu arquitectura?

¿Por qué la mayoría de tus dibujos de ideación son representados a través de la planta arquitectónica?

J.A.: El dibujo (croquis) es una cosa, pensar la arquitectura es totalmente diferente. El croquis nos ayuda a visualizar imágenes producto de nuestras ideas, especialmente en la tridimensionalidad.

Mi representación en plantas está relacionada con la implantación de construcción en el sitio, o sea el manejo del sitio. Esta es la base de todos mis proyectos. Una planta aislada no representa nada ni determina la arquitectura.

Es difícil describirlo, pero la arquitectura obedece a muchos determinantes y mientras más intensamente se consideren, mejor será su definición final. Pero todo estará representado en plantas, cortes y fachadas (dibujos).

¿Consideras que existe una relación entre tus croquis de diseño y tu planteamiento arquitectónico?

J.A.: Sin duda alguna, yo puedo seguir un proceso a través de croquis, razonando así hasta mi conclusión (si es que hay conclusión)

¿Cuándo aparece el croquis en el desarrollo de tus proyectos?

J.A.: Después de estudiar el sitio, conocer el entorno, entender y absorber todos los determinantes que me he trazado. No se puede dejar de pensar todo el tiempo. Después que crees que concluyes, debes auto analizarte. Es fundamental.

¿Existe alguna relación entre los bocetos de diseño y el proyecto?

J.A.: Es un proceso continuo, cambiante, muy angustioso y en realidad nunca concluye.

¿Existen algunas desventajas en representar las ideas a través del croquis?

J.A.: Esta ha sido mi manera de proyectar durante 55 años. He superado algunas desventajas, quizás sin darme cuenta.

¿Qué temas de la arquitectura te interesa representar a través de tus bocetos?

J.A.: Todas mis ideas las visualizo en bocetos, pues cualquier detalle, como por ejemplo un pasamano de una escalera, es un "evento arquitectónico". Siempre, como he explicado atrás, MENTE a CROQUIS.

¿Existe algún tipo de relación entre la idea y su forma de representación?

J.A.: El croquis es la representación de una idea, y estas son infinitas. Igual sucede con los croquis. Concluyo, nunca se llega aunque en el momento pareciera.

Transcripción de entrevista realizada a Jimmy Alcock via SKYPE Caracas-Santiago de Chile el día 10 de agosto de 2017

Háblanos un poco de tu formación académica

JA: Yo te diría una cosa que descubrí recientemente, mucha gente me pregunta porque escogí la arquitectura y yo no sé porque la escogí. Tu sabes, me he dado cuenta que uno de los poderes para comprender la arquitectura y es el pacio arquitectónico y la relación con el paisaje, es que yo desde muy chiquito dibujaba paisaje de sitios, de casas y de árboles. Eso me dio un saber, tener la idea de profundidad, de perspectiva, de relacionar un volumen con otro, el hecho de poner un árbol a una altura y relacionarlo con una casa al lado de otra altura. Todo eso era parte del proceso inconsciente en el que yo estoy reproduciendo un hecho real. Yo estoy interpretando la naturaleza, poniéndola en papel como yo la veo. La naturaleza quiere decir el paisaje de la naturaleza, el paisaje puede ser muchas cosas. El hecho de comprender esa la relación de lo que significa el espacio, la topografía, la volumetría y todas las consideraciones relacionadas con la escala humana. Eso viene solo en la medida que tú te obligas a dibujar, te obligas a interpretar lo que estabas viendo. Me he dado cuenta que fue el dibujo lo que me ha enseñado hoy a poder dominar espacialmente las cosas y relacionar un volumen con otro. Yo nunca he sabido porque fui arquitecto, pero si me he dado cuenta que yo siempre a través de los proyectos he tenido una visión de lo que voy a hacer sin haberlo dibujado.

En la mayoría de los casos es una visión que se representa a través de la planta de arquitectura

JA: Bueno, fíjate una cosa es más de una planta, tú te formas una imagen. Es una imagen, es un volumen vago, en un sitio específico. Conociendo los determinantes que me han puesto, como el programa, las condiciones que yo mismo me he propuesto solucionar o las que el cliente me ha impuesto. Yo hago una imagen, esa imagen que yo me formo la transformo en un croquis, en un pequeño garabato, pero a la vez acompaño una pequeña planta y quizás un corte, nunca una fachada porque no es importante. Esa imagen transmitida al sitio a partir de sus consideraciones,

que son importantes: la topografía, las vistas, las orientaciones todo ese tipo de cosas. Uno se va formando y disciplinando en la que uno va haciendo y eso viene solo.

Esa manera de representar tus ideas a través de los croquis, de los garabatos de donde proviene ese proceso de proyecto. ¿Tiene relación con la modernidad o con la posmodernidad?

JA: Para mí eso no existe, fíjate una cosa. El gran problema de la universidad central, es que nos adoctrino con Le Corbusier. Porque Corbusier a doctrino a todo Sur América. Le Corbusier es un gran adoctrinador, como te dije desde Venezuela hasta Argentina esta adoctrinada. El juego plástico, fíjate una cosa, cuando yo me gradué y voy a la oficina de Mies Van Der Rohe y en una conversación con la mano derecha de Mies, este hombre me dice sabes cuál es el problema de verdad: Mies es alemán y tú eres Latino. La arquitectura de Le Corbusier es mucha más forma, por eso es que existe Niemeyer. Entonces es escultórica. Mientras que Mies Van Der Rohe es más pureza, yo vi mucha obra de Mies y comprendí la finura de sus estructuras, la finura como hacían sus maquetas, el detallado que desarrollaba y entonces pude comprender las diferencias entre los dos. Pude comprender el pensamiento de un alemán que viene de la Bauhaus y el pensamiento de un latino Le Corbusier y a través de este último fuimos adoctrinados todos los latinos americanos.

Se puede decir que tu obra se sitúa entre ambos arquitectos

JA: Fíjate una cosa Willian Niño relacionaba mi obra con el brutalismo inglés, si hubo una época al principio de mi obra en donde yo usaba el ladrillo y el concreto, acuérdate que yo vivo en Inglaterra una cantidad de años. Esa era su opinión, puede ser. Uno nunca sabe de dónde vienen las cosas, yo lo que sí sé es que yo quería sacudirme de Le Corbusier y aprendí en la oficina de Mies en 1961 quien era Mies y espacialmente después de haber visto su obra y haber visitado su casa famosa de vidrio y después de haber visto sus planos y cuando me explicaron una serie de cosas. La arquitectura es una cultura que uno mismo va adquiriendo, eso no viene así, esa cuestión de que hay genio, no, hay gente que piensa más que otro. Son muy pocas las invenciones arquitectónicas, todo está muy influenciado por alguien o por muchas personas. Siempre tenemos una referencia, porque hemos visto muchas cosas, yo he visto muchísimas cosas, todo lo tienes como guardado. El ser creativo, por ejemplo yo he examinado mucho la obra de Picasso y al principio no me gustaba porque es de la misma escuela de Le Corbusier, pero cuando yo veo todo el desarrollo de Picasso y la gran imaginación que el tenía me caiga para atrás. La parte de la imaginación es la parte más compleja, para mí es el gran problema de la arquitectura en todas las épocas.

¿La imaginación de manera consciente o inconscientemente se vincula con algunos preceptos históricos?

JA: Lo que te quiero decir, es que no creamos que nosotros somos inventores, porque todo nos influye hasta un sonido. Yo me forme musicalmente desde los cinco años con la música cubana, con la música de verdad. Yo iba a los carnavales de Matuto y todos los parlantes eran de música cubana. La música cubana yo la comprendí desde chiquito, pero a los trece años voy a Inglaterra con mi familia y descubro el Jazz, yo iba a sitios por mi cuenta a escuchar jazz. Eso es otra cosa que yo descubro a través del sonido.

¿Tu obra y tu discurso atienden a una condición tropical y caribeña en el que la forma, el sonido y la experiencia son fundamentales para entender tu obra arquitectónica?

JA: Fíjate una cosa, el trópico es una gran influencia. El trópico, la luz, el aire y la temperatura y todas esas cosas. Yo, por ejemplo, para mí sería muy difícil hacer una casa en un país de invierno, porque tengo que tomar otras consideraciones, la nieve, el techo, las inclinaciones del techo y la protección de las ventanas. De la falta de una terraza integrada al jardín como un factor importante y necesaria en una casa tropical.

¿El trópico y su relación con la modernidad; la modernidad encontró en el trópico su condición climática ideal?

JA: justamente desde que yo he dado clase, siempre repito. Es que en las condiciones climáticas que nosotros tenemos aquí, no entiendo cómo se pudo hacer un proyecto malo. No saber aprovechar todas las beneficencias que nos dan la brisa, el sol, la lluvia. Todas esas cosas son parte de la realidad de este sitio. No es que es nieve en invierno y calor intenso en el verano. Todo el año es así, yo no entiendo como hay tantos alumnos que el trópico no es el factor determinante para su arquitectura, el trópico es Venezuela. Yo he hecho casas en barbados que también es tropical, por ello no me gustaría intentar hacer una casa en Francia, porque ya empiezo a jurungar otra materia y yo vivo del trópico. Yo se manejar el trópico, para mí, para mi conveniencia. Yo no sé manejar el frío, porque yo viví diez años en Inglaterra y yo no quiero más nunca vivir en un país con invierno.

Relación con los arquitectos venezolanos: Fruto Vivas, Jose Miguel Galia, Villanueva y Tomas Sanabria. ¿Cómo te ves en ese grupo?

JA: Bueno, déjame decirte no es que me vea ni nada. Fruto Vivas era profesor cuando yo entré a la universidad y sus dibujos me impactaron mucho, primeramente, porque yo veía el trópico, uno sentía el trópico en sus casas, entonces yo comprendí a Fruto. Después, la gran mayoría de los profesores eran muy muy malos. A mí no me gusto la universidad, para mí la universidad fue un paso ahí, hasta que el último año de tuve de profesor a Galia, entonces él era un profesor que comprendía la parte de creativa de una persona y no como la gran mayoría de los profesores que no lo ven sino des-

de el punto de vista de ellos y si no tienen esa manera particular, te dicen cámbialo. Galia, era la persona que te decía mira Jimmy, yo le presentaba una o dos ideas y él me decía si eliges este camino, nunca me decía lo que tenía que hacer, te orientaba mejor y eso, ya era suficiente para mí. Galia me invita a ser socio de el cuándo yo me graduó y cual es el problema con Galia que entonces él fue mi formación, la universidad lo que me enseñó fue a darme mística y ya, esta no hizo más nada. Me enseñó a ver el cine como una obra de arte, a viajar y a ver; hasta que llego Galia. Cuando yo trabaje con Galia, Galia era corredor de carro y tenía unas novias bellísimas. Llegaba a la oficina muy tarde y yo estaba desesperado de que el llegara para mostrarle lo que yo había hecho y a veces llegaba a las cinco o a las seis. Pero teníamos a Martin Vega al lado que era un gran crítico, Galia le tenía mucho respeto a Martin, él era socio. Donde Martin le pone el ojo ten cuidado, entonces Martin fue muy amigo mío y tal cual como critico Martin era de los más importantes yo he tenido y que he visto. Te quiero decir que en esta formación Galia me enseñó a trabajar, porque el paso de la universidad a la realidad es durísimo. Ese paso es muy duro, pero yo tenía la suerte que supe aguantarme y tenía a Galia y a Martin Vega en la oficina de al lado, nosotros nos reuníamos todos los días a las cinco de la tarde.

¿Qué papel representaron Martin Vegas y Galia en tu primera etapa de formación profesional?

JA: Especialmente Galia, tu sabes que Galia y yo hablamos de su formación, de su universidad, de los proyectos que le ponían. Galia es un hombre de una gran cultura, no es corriente entre los arquitectos aquí. La cultura de Galia era impactante, él me dijo: a nosotros nos pusieron un proyecto que era la entrada al puerto uruguayo que ahorita no recuerdo su nombre. Uno de los últimos proyectos que él nos puso como estudiantes, el agarro una roca vertical totalmente contra el mar y nos puso hacer una casa. Yo me apoye sobre la roca de una manera estructural, todavía tengo esa maqueta, por cierto. Era una cosa colgando, con unos tensores, era un restaurant, era como una arepa con hueco en el medio, de manera tal que los que estaban adentro pudieran disfrutar del mar. Lo que te quiero decir es que ese ejercicio que él puso, nos obligaba a pensar imaginativamente, a solucionar un problema estructural en una roca en vertical, no montándose arriba, sino usando la verticalidad de una piedra.

¿Galia ha sido el gran maestro?.

JA: Galia es mi gran maestro. Y te digo, veíamos sus libros, íbamos a sus obras y discutíamos profundamente todos los proyectos. El sabia darle el toque y tenía una cosa que yo no tengo era tranquilo, se adaptada. EL nunca se tranzaba, cuando le decían eso no, inmediatamente él tenía otra proposición. Él tenía además esa habilidad, el hizo muchos proyectos de edificios de apartamentos. Galia se entendía muy bien con los promotores, esa parte comercial de los apartamentos, piso sobre piso.

Galia manejaba muy bien, porque lo atacaba de una manera arquitectónica, no era un piso sobre piso, sino que él jugaba con la colocación de los edificios. Al mismo tiempo hacía unas plantas arquitectónicas y muy funcionales.

¿Jimmy tu estudiaste paisajismo?

JA: No, yo con Galia, fíjate que las primeras clases que yo di en la universidad, Galia me invitó a ser profesor en la universidad y yo era profesor de arquitectura paisajista. Porque nosotros hablamos muchísimo de paisajismo. Yo fui profesor de arquitectura paisajista sin saber de paisajismo. Yo entendí lo que era el paisajismo.

Sin haber estudiado, lo que no quiere decir que no sabía nada de paisajismo

JA: No, yo vi el desarrollo del parque del este, porque trabajaba al lado de Burle Marx, entonces me hice muy amigo de él. Con Galia él me adoctrinó hacia lo que significa el paisajismo, no como el paisajismo de plantas. En una charla que yo di hace dos años en la FAU UCV a los arquitectos paisajista, no sé porque lo llaman paisajista, porque la arquitectura es paisaje. Yo soy un paisajista, mis proyectos especialmente las casas tenían que ver con el paisaje. Yo tengo que usar el paisaje y a veces tengo que hacer algunas transformaciones por consideraciones que se presentan y eso es parte del proyecto. Mi casa es un jardín, es una casa muy funcional y ya está. Son 200 metros cuadrados en dos pisos y ya está. Yo estoy en un jardín, puedo caminar alrededor y todos los días del año tengo el sol en una posición ahora se está poniendo al sur (julio) en la época de diciembre y enero me entra sol por el sur-este y se me calienta el estudio. Ese tipo de cosas, eso es el paisajismo, el paisajismo es incorporarse a la naturaleza. Yo tengo mis jardineros, que yo les explico lo que yo quiero y ellos saben y me señalan que ese tipo no. Yo vi su proceso de Burle Marx, él además era una artista, más artista que paisajista.

¿Burle Marx fue el que te desarrolló el proyecto del paisajismo de la casa Ribereña?

JA: Exactamente, yo le entregué el proyecto ya terminado. Todo ese patio atrás y lo único con lo que no estuve de acuerdo con él. El propietario quería una piscina, yo había hecho una piscinita atrás y había hecho una terraza con una piscina para mojarse los pies. Son demasiado grandes, son demasiado azules incorporan una gran parte del jardín y esa piscina me arruinó el concepto que yo tenía, donde el terreno iba bajando todo el tiempo hacia la quebrada de Chacaito. Yo de la terraza veía esa pendiente que terminaba en una quebrada que en la época de lluvia traía mucha agua.

¿Cuál es tu aproximación a la arquitectura colonial venezolana y sobre todo la vernácula?

JA: Yo, una de las primeras cosas que yo hacía, yo agarraba y viajaba mucho por Venezuela y usaba los libros de Graziano Gasparini, sobre todo el primero que salió que era sobre iglesias. Entonces yo conocí una cantidad de pueblos y de sitios y de templos de todas partes de Venezuela. Que me abrieron los ojos. Lo que hacían los hombres de esa época que no tenían sino los materiales del lugar, del sitio, nada técnico y fui descubriendo. Para mí el gran descubrimiento fue la casa andina, se incorporan a la topografía y sobre todo el juego de techos. No hay como una casa andina. Por ejemplo, en paraguarana como no llueve. La gente nativa del lugar hace lo que tiene que hacer, eso que te digo de paraguana son casas con techos de barro y casi no tienen ventanas por que el viento y la arena se le meten para adentro. Son casas muy raras por esas condiciones. Si tú vas a la selva y ves la casa de los indios. Ellos traen su comida y su pescado y lo cocinan en frente, el humo no se les mete para adentro, incluso tienen atrás, hace una especie de ambiente, un cuarto para las mujeres. Como se adaptan primero a los materiales al sitio, en el agua tienen que llegar en bote y tienen su escalera y los pisos no son cómodos para caminar porque son rolas. Pero ellos duermen en filas de chinchorros, tienen su sitio de cocina y comedor que está en todo el enfrente, las comidas y las legumbres y los pescados lo llevan inmediatamente a la cocina. Los guaraos son otra cultura del sitio, así que como te digo que en paraguarana tienen el problema del viento y la falta de agua.

¿Cómo el lugar construye la obra de arquitectura?

JA: Yo digo que el 50 % de un proyecto es la implantación, por decirte un número, yo te podría decir mas, una obra bien implantada con una casa no tan buena no importa. La implantación para mi es lo más importante, porque tu estas tomando en cuenta tus alrededores. Otra vez volvemos al trópico, estoy tomando el clima. Yo por ejemplo no puedo poner una terraza en la dirección de la lluvia porque se me mete toda el agua.

El adoctrinamiento de Le Corbusier a través de formas y lógicas preestablecidas

JA: Fíjate una cosa, los espacios interiores son, especialmente sus croquis de sus casas eran brillantes. Romchamp la gran obra, yo he ido dos veces, fíjate Galia en una conversación me dijo y eso me dejo muy marcado, esa es una iglesia y las iglesias deben tener un eje. El crea un espacio arquitectónico con una cantidad de juego plásticos y murales. Cuando tu entras ahí, tu sientes que es un espacio arquitectónico, pero no una iglesia para mí. Galia en esas conversaciones que teníamos era muy enfático.

Proyectar en sitio distinto al trópico, la relación de la arquitectura vernácula con el lugar.

JA: Te voy a decir más: ¡yo estudio la arquitectura vernácula en cualquier parte del

mundo, porque yo la veo en todas partes, es para mí la gran lección! En china lo que me interesaba es su arquitectura vernácula, lo mismo en Japón. De hecho, me he estado afilando con la casa japonesa y no hay nada como una casa japonesa. La casa japonesa, se hace con madera y paneles de arroz y todos son espacios intercambiables. No tienen muebles, ellos tienen unos colchones que doblan y los guardan en un closet. Es una casa súper flexible, pero la base de la casa es la integración con el jardín desde la casa. Lo que tú te sientas a tomar tú té y ver hacia adelante, es lo que el arquitecto ha hecho como parte.

Una de tus grandes temas, es la relación interior exterior a través de la terraza cubierta con el jardín.

JA: Pero como la maestría de los Japoneses no hay! Y tengo mucho libro de eso, la maestría de ellos para eso. El paisajista japonés, es como un cura para la religión. La base de la casa es lo que tú estás viendo.

Las formas de organización, es decir las geometrías de ordenación al menos en las planta arquitectónicas de tu obra.

JA: Galia trabajaba, él tenía un papel, una cuadrícula, nosotros usábamos un módulo que a partir de 30 cm. Todo ese módulo era a base de 30, 60, 90, 120 y 240 y yo me lo sabía de caletre. Yo no creía en la geometría porque Corbusier todavía me tenía jodido. Galia no se salía de su módulo, Galia tenía su cuadrícula que siempre metía por debajo, eso era lo que le daba la geometría de sus proyectos. Yo nunca hacía eso y no creía en eso, pero luego me di cuenta que la base de todo es la geometría.

Referencias bibliográficas

Artículos:

HIDALGO, German (2016). "Dibujo y creatividad: relectura de un artículo de Robin Evans". ARTEOFICIO N0 12 Santiago de Chile

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (1992). "Architectural Representation beyond Perspectivism". Perspecta, Vol 27. MIT Press.

Artículos en revistas:

GUTIÉRREZ, Elsa. SUAREZ, Enrique (2015). EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. Artículo "Croquis y diagramas en momentos iniciales del diseño arquitectónico". Valencia.

DIAZ, Francisco. (2017) revista ARQ 95. ARQ Ediciones. En el editorial: "Nada original". Santiago de Chile

HIDALGO, German. (2016) ARTEOFICIO N0 12. Artículo: Dibujo y creatividad: relectura de un artículo de Robin Evans. Santiago de Chile.

PÉREZ OYARZUN, Fernando. (2004) revista ARQ 58. ARQ Ediciones. Artículo: "Cuatro observaciones sobre la planta". Santiago de Chile

HEREDIA, Carolina (2000). Ediciones del centro de información y documentación. Facultad de arquitectura y urbanismo. UCV. Revista Punto 68. Artículo: " De la casa a la villa". Caracas.

SATO, Alberto (1998) revista ARQ 39. ARQ Ediciones. Artículo: "Pensar el dibujo. Dibujar el pensamiento". Santiago de Chile

NIÑO, William (1993). Fundación museo de arquitectura. Venezuela arquitectura y trópico. Artículo: "Casa Bottome". Caracas.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. PELLITIER, Louise. (1992) Perspecta, Vol. 27. Artículo: Architectural representation beyond perspectivism.

Revistas:

ARQ 39 (1998) "Materia" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

ARQ 58 (2004) "En planta" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

EL CROQUIS (2007) "Nieto, Fuensanta y Sobejano, Enrique. Arquitectura Concreta" El croquis ediciones. Madrid.

EL CROQUIS (2009) "EMBT 2000-2009. El croquis ediciones. Madrid

ARQ 95 (2017) " Referentes" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

ARQ 96 (2017) " Instrumentos" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

Tesis:

ÁLVARES, Ana Yanguas (2015) "Los inicios. El dibujo como pensamiento de la arquitectura: bocetos". Tesis doctoral. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

ca. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. Sevilla
ZUÑIGA, Pedro Alonso (2012). "Escala y traslados Operaciones proyectuales de resituación a partir de la obra y proyecto de Guillermo Jullian de la Fuente". Tesis de Magister en Arquitectura. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile
CASTRILLO, María Isabel (1996). "El dibujo Arquitectónico: crisol de intenciones". Tesis doctoral. ETSAB/UPC. Barcelona.

Libros:

HAYS, K. Michael (2017) "Aparición y materialidad" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (2016) "Hecho a mano" ARQ ediciones. Santiago de Chile.

ARMESTO, Antonio. GARCIA ROIG, Manuel (edición y traducción) (2014). "Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección". Fundación Arquia. Barcelona.

PALLASMAA, Juhani (2012) "La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura". Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

BERGER, John. (2011) "Sobre el dibujo". GG. Barcelona.

PICON, Antoine (2010). "Digital Culture in Architecture". Birkhauser. Basilea

MONEO, Rafael (2010). "Apuntes sobre 21 obras". GG. Barcelona

CAPITEL, Anton. (2009) "La arquitectura compuesta por partes". GG. Barcelona

FRAMPTON, Kenneth (2009). "Historia de la arquitectura moderna". Edic. Gustavo Gili. Barcelona.

SENNETT, Richard (2009) "El artesano" Editorial Anagrama. Barcelona

NORBERG-SCHULZ, Chistian. (2008) "Intenciones en arquitectura". GG. Barcelona

COSME MUNOZ, Alfonso. (2008) "El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación". Editorial Reverte. Barcelona

MOTTA, Giancarlo. PIZZIGONI, Antonia. (2008) "La máquina de proyecto". Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

QUETGLAS, Josep (2008). "Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la villa

Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret". Ed. Associació d'idees. Centre d'Investigacions estètiques, Barcelona.

PALLASMAA, Juhani. (2006) "Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos". Gustavo Gili. Barcelona.

EVANS, Robin (2005). "Traducciones". Editorial pre-textos. Barcelona.

HIDALGO, German (2005). "Sobre el croquis". ARQ ediciones. Santiago de Chile

GÁMIZ, Antonio (2003). "Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura". Universidad de Sevilla. Sevilla

CORBUSIER, Le (1999) "Hacia una arquitectura". Ediciones Apóstrofe. Barcelona

ZEVI, Bruno (1999) "Saber ver la arquitectura". Ediciones Apóstrofe. Barcelona

DE LA PUERTA, José María (1997). "El croquis, proyecto y arquitectura". Celeste ediciones. Madrid

VVAA. Alcock obras y proyecto 1959- 1992 (1992). Editor A C.A y Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas.

EVANS, Robin. (1995) "The projective cast. Architecture and its three geometries". MIT Press. Londres

GASPARINI, Graziano. (1992) "Casa Venezolana". Editores Armitano. Caracas 1992

VVAA. (1989) "La casa como tema. Primera aproximación antológica de la casa Venezuela". Fundación museo de arquitectura. Caracas.

PANOFSKY, Erwin. (1989) Ideas. Ediciones Catedra. Madrid.

VVAA. (1989) "La casa como tema. Primera aproximación antológica de la casa Venezuela". Fundación museo de arquitectura. Caracas.

KAHN, Louis (1984). "Forma y diseño". Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires

DURAND, Jean Nicolas Louis. "Compendio de lecciones de arquitectura. Parte grafica de los cursos de arquitectura". Editorial Pronaos. Madrid

VALÉRY, Paul (1940). "El alma y la Danza". Editorial losada. Buenos Aires.

